72

Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları / Jan Kott

Jan Kott

Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları

Türkçesi

Ayşe Selen



Mitos-Boyut Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 72

JAN KOTT / ANTİK TRAGEDYALAR ve
ÇAĞDAŞ YORUMLARI

TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 72

Baskı, cilt: Yeni güven Matb., Topkapı-İstanbul. Tel. 212. 567 69 20

Baskı: 2006

Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2; Gümüşsuyu / Beyoğlu, 34037 İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: temyapim@yahoo.com
www.mitosboyut.net; bilgi@mitosboyut.net

MİTOS-BOYUT Yayınları • TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ 72

JAN KOTT

ANTİK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI

[KUDAS* ya da BAKKHALAR]

Türkçesi
Ayşe Selen



*Kudas Ayini: Hz. İsa'nın havarileriyle yediği son yemeği anmak üzere Hıristiyanlar'ın kilisede bir kap içinde şarap ve ekmeği takdis ettikleri tören. Ç.N.

Jerzy Stempovski nin anısına

Tanrı Uitzilopohtli'nin
hamurdan biçimlendirildiği ve kurban edildiği
Azteklerin *Teoquale* ritüeline, 'Tanrı-yeme' ritüeline,
C. G. Jung, *Psychologie und Religion* (*Psikoloji ve Din*) adlı yapıtında
şöyle gönderme yapar:

ve O öldükten sonra,
hamurdan yapılmış bedenini parçaladılar.
Yürek Motecuhçoma'nın [Kral'ın] oldu.
[O'nun bedeninin] Diğer silindirik parçaları,
ki onlar aynı zamanda kemikleri oluşturuyordu,
orada [hazır bulunanlar] arasında dağıldı:
Her yıl [O'nun bedenini] yediler.
Ve Tanrı'nın hamurdan yapılmış bedenini kendi aralarında dağıttıklarında
[her birine] yalnızca çok küçük bir parça düştü.
Genç Savaşçılar yediler onu.
Ve bu, 'onu yeme' 'Tanrı-yeme' olarak adlandırıldı.

İÇİNDEKİLER

YERYÜZÜ EKSENİNDEKİ PROMETHEUS

1

Tanrılar yukarıda, insanlar aşağıdadırlar. **Aiskhülos,** Prometheus'un acı çekmesini yeryüzünün çatısına, Kafkasya Dağlarına, yalnız ve ıssız bir tepeye konumlandırır.

Prometheus kayalıklara zincirlenir, ardından da *Tartaros*'un[1] dibine düşer. Tartaros yerin altındadır. Prometheus-düşüşü fiziksel ve gösterişlidir; düşüş gök gürültüleri arasında ve şimşeklerin alevi içersinde gerçekleşir.[2] Gösterim sabahın erken saatinde başlıyordu ve Hefaistos ilk episodda, sabah güneşinin şakaklarındaki kırağıyı eriteceği ânın gelmesini, şu andan itibaren onbin yıl boyunca her gece bekleyeceğini Prometheus'a bildirdiğinde, seyirciler herhalde soğuktan donuyorlardı.

Prometheus'un dramına bütün kozmos katılır: Tanrılar, insanlar ve önemli güçler... Bu kozmos dikey bir yapıya sahiptir: Yukarısı, tanrıların ve gücün ikâmetgâhı; aşağısı, sürgünün ve cezanın yeridir. Ortada ise üzerinde aksiyonun seyrettiği engebesiz yeryüzü parçası ve orkestra düzlüğü bulunur. Belli işlevlere, belli simgelere ve saptamalara sahip bir Yukarısı'yla bir Aşağısı'nın yer aldığı dikey yeryüzü yapısı, en genel ve değişmeyen arketiplerden biridir. "Cehennem, yeryüzünün merkezi ve gökyüzünün 'kapısı'-, bunların hepsi aynı eksen üzerinde yer alır ve bu eksen üzerinde bir kozmik bölgeden ötekine geçiş meydana gelir," diye yazar **Mircea Eliade,** *Kozmos ve Tarih* (*Kosmos und Geschichte*) adlı yapıtında.

Kutsal Kitap, "Yukarısı"yla "Aşağısı"nın birbirinden ayrılmasıyla başlar: "Başlangıçta Tanrı gökyüzünü ve yeryüzünü yarattı" (*Tekvin* 1,1). Eski Ahit'teki Tanrı, peygamberlere yukarıdan seslenir ve kurban istediği ya da isteklerini bildireceği zaman onları bir dağ tepesine çağırmayı yeğler. "Ve tanrının meleği ona gökyüzünden seslendi ve dedi ki: 'İbrahim! İbrahim!' O cevap verdi: 'Buradayım.'" (*Tekvin* 22,11). Musa, On Emri bir dağ tepesinde okur: "Tanrı Sina Dağı'nın üzerine,

hem de en tepesine indi ve Musa'yı dağın tepesine çağırdı" (*Exodus*[3] 19,20).

Bu yeryüzü ekseni, bu *axis mundi*, en belirgin olarak Yakup'un sanrısında görülür:

"Ve o düş gördü: Yeryüzünün üzerinde bir merdiven duruyordu, merdivenin ucu gökyüzüne değiyordu. Tanrının melekleri merdivenden inip çıkıyorlardı. Yukarıda Tanrı duruyor ve şöyle diyordu: Ben tanrıyım" (*Tekvin* 22,12 vd.)

Kozmik dramın birbirini izleyen bölümleri –insanın yaradılışından ve başkaldıran meleklerin düşüşünden başlayıp İsa'nın acılarına ve yeniden dirilişine ve Tanrının annesinin gökyüzüne çıkışına varıncaya kadar– Yahudi-Hıristiyan geleneğinde aynı dikey yeryüzü ekseni üzerinde gerçekleşir.[4] Ölülerin yeniden dirilişinin son bölümü ve Mahşer Günü de aynı biçimde bu *axis mundi* üzerinde gerçekleşecektir.

Yunan kozmogonisinde evrenin yaradılışı da aynı biçimde kaosun Yukarısı ve Aşağısı olarak ikiye bölünmesiyle oluşur. *Pelasklar*'ın[5] yaradılış mitinde Büyük Ana, her şeyin tanrıçası, önce denizi gökyüzünden ayırmış, ondan sonra, tıpkı *Tekvin*'de tanrının ruhunun yaptığı gibi çıplak bir halde dalgaların üzerinde yükselmiştir. **Hesiodos**'un *Theogonia* adlı yapıtında kozmosdan ilk olarak Toprak Ana çıkar ve düşünde gökyüzünü doğurur.

Gaia, toprak, ilk olarak
Ebedi tanrıların ezeli ikâmetgâhı olarak yıldızlı gökyüzünü yarattı
Hemen sonra da, gökyüzü onu tamamen sarıp sarmalayabilsin diye
kendi kendisini.[6]

Olümpos ve Tartaros –bütün mitlerin, cezanın, ödülün ve elçiliğin dikey ekseni– yeryüzünün kurulduğu günden beri vardır. Zeus, İlyada'da itaatkârsızlıkları nedeniyle tanrıları aşağıya atmakla tehdit eder, "ta derinlere atacağım onu / ta derinlere, yerin dibindeki çukura" (*İlyada*, 8. Böl., 13)[7] Demek ki *axis mundi* kendi içinde üç eşit mesafeye bölünmüştür, yeryüzünden cehennemin dibine kadar olan mesafe, gökyüzüne kadar olan mesafenin iki katıdır.

"Topokozmos" denilen şey (bu kavramı H. Gaster *Thespis*'te kullanmıştır, ama ilk olarak **Northrop Frye**'ın şiirin arketipsel mekân yapıları incelemesinde geçer[8]) sonuç olarak **Platon**'un *Şö-*

len'inde yer aldığı gibi *Aaneis*'te, *İlahi Komedya*'da ya da **Milton**'un *Kaybedilmiş Cennet*'inde de geçer; ama onu en saf biçimiyle resim sanatında gözlemleyebiliriz. Geç Ortaçağ'dan Barok'un sonuna kadar tanrı baba Mahşer Günü canlandırmalarında değişmez bir biçimde resmin üst bölümünde yer alır. Bunun altında kutsal aile ve aşağıya doğru sırasıyla İsrafiller'in ve başmeleklerin oluşturduğu korolar gelir. Resmin orta bölümündeki melekler, mezar taşlarını bir kenara iterler ve Kurtarılmışlar'ın yeniden dirilmelerine yardım ederler. Şeytanlar, Lanetlenmişler'i aşağıya atarlar ve cehennemin yedi çemberinin en sonuncusu resmin en alt bölümünde yer alır.

"Yukarısı" ve "Aşağısı" arasındaki karşıtlık, kozmogoni ve metafizikten[9] yola çıkarak sosyoloji ve politik retorik alanlarına ("yukarıdaki onbinler" "üst tabaka", "sosyal alt tabakalar" vb.), psikoloji ve psikoanaliz alanlarına (üst-ben, günlük konuşma dilinde kullanılan "bilinçaltı", *sub-consciousness*) girmiştir. Düşüşün iki anlamı vardır, sözlük anlamı ve sembolik anlamı; her ikisi de hem tanrısal meleklerin düşüşünde hem de **Camus**'nün *Düşüş*'ünde geçer. Arketip değişmezdir, ama göstergeler tam tersi olabilir: Olumlu olan Yukarısı'dır, olumsuz olan ise Aşağısı. **Freud** *Rüyalar ve Yorumları*'nı **Vergilius**'un *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* ilkesiyle donatmıştır. Öfke "Yukarısı"yla "Aşağısı" arasındaki kavgadır. **Marks** komün üyelerini, "Paris'in gökyüzü hücumcuları" olarak adlandırır.

Başkaldırı, Aşağısı'nın Yukarısı'yla kavgasıdır. Sosyal adalet sıklıkla "düzleme"nin mekânsal imgesini kullanır; bu adaleti hızla ve esaslı bir biçimde uygulamaya koymak isteyen **Cromwell** döneminin *İncil*'e vakıf püritanlarının kendilerini *"levelers"*, yani "düzlemeciler" diye adlandırmaları da rastlantı değildir.

Prometheus, aşağıda bulunan insanlara karşı duyduğu ölçüsüz sevgi yüzünden, yukarıdan gelen tanrı görevlileri tarafından çarmıha gerilir. Zeus göze görünmez, ama Prometheus'un yakınmaları ve tehditleri ona yöneliktir. Ona ve seyirci kalan insanlara. Tanrı ve insanlar bu dramın taraflarıdırlar. Prometheus davalıdır, ama davalı davacıya dönüşür; oysa **Sofokles**'in *Oidipus*'unda tam tersi olur: Davacı davalıya dönüşür. Yukarıda politik bir dram oy-

nanmaktadır ve iktidardakiler yer değiştirirler; aşağıda ise insanlar en eski hayvansı yaklaşımlarını zaten terk etmişlerdir. İnsanlar, doğa güçleri ve tanrılar değişir; zaman içersinde bütün kozmos hareket eder, ama –Olümpos'uyla, Tartaros'uyla ve tıpkı orkestra gibi engebesiz olan ortadaki yeryüzüyle– dikey yapısını korur. Zaman içersinde topokozmos hareket eder, ama bu zaman farklı hızlarla geçip gider; bu zaman tanrılar için başka, insanlar için başka bir zamandır. Tanrılar ölümsüzdürler, oysa insanlar ölümlüdürler, *brotoi*, yani yalnızca bir kez ölendirler. Tanrıların elçileri insanları alaycı bir biçimde "Efemeridler" olarak adlandırırlar, yani günübirlik yaratıklar. Bir günübirlik yaratık için, bir kelebek için gün ve gece bütün zaman demektir.

2

Prometheus iki kez, işkencesinin onbin yıl süreceğini duyurur. Gösterimin gerçek süresi –Prometheus'un Kafkasya kayalıklarında çarmıha gerilmesinden Tartaros'a düşüşüne kadar– kesinlikle bir saati geçmemiştir. Bu şimdiki zaman –Prometheus için onbin yıl ve seyirci için bir saat–, geçmişle gelecek arasına yerleştirilmiştir. Geçmiş, tanrılar düzleminde kozmosun Yukarısı ve Aşağısı olmak üzere ikiye ayrılmasıyla başlar; insanlar düzleminde ise geçmiş antropoloji ve uygarlık tarihidir. Prometheus'ta şimdiki zaman *teogoni*'nin[10] üçüncü bölümü, Zeus iktidarının başlangıcıdır.

[957] O kaleden sürülmüş, kapı dışarı edilmiş,
Üçüncüsü ki efendisidir bugünkü dünyanın
Bu gözlerim görecek onun da
En büyük utançla kovulduğunu.[11]

Bundan önceki iki tiran Uranos ve Kronos'tu. Önce Kronos babası Uranos'u iğdiş etti ve Tartaros'a attı; ardından o da kendi oğlu Zeus tarafından aynı biçimde düşürüldü. **Hesiodos**'un ve **Aiskhülos**'un teogonisi bir Elisabeth dönemi kraliyet dramına benzer gibi durur. **Northrop Frye** bunu, prensin düşüşünün tragedyası ya da düzenin tragedyası olarak adlandırır. Bu tragedya-

da üç oyuncu vardır: Kral-baba, onu öldürüp iktidarı zorla geçiren kişi ve alın yazısı olarak görev yapan bir intikam alıcı. "Nemesis figürü[12] kısmen intikam alıcı, kısmen infazcıdır. Bu figür ilk sırada, başkaldıran figürü öldürmek arzusuyla donatılmıştır, ama ikinci bir işlevi daha vardır, o da eski düzenin bir kısmını yeniden sağlamaktan ibarettir."[13]

Ancak analoglar yalnızca görünüştedir. **Aiskhülos**'un teogonisi ne en eski düzene ait bir kavramı ne de Ortaçağ'da ve Rönesans'ta gök kubbe ve küresel müzikle simgeleştirilen doğanın düzenine ait bir kavramı tanır. Kazan, burada fokur fokur kaynayan muhteviyatıyla birlikte değişikliğe uğrar. Teogoni aynı zamanda kozmogonidir (evrendoğum). Doğanın "verileri" ve Fortuna'nın[14] "olguları" burada –Frye'a karşıt olarak- birbiriyle özdeştir. Kozmos henüz katılaşmamıştır, henüz tamamlanmamıştır, doğa güçleri ilk tanrıların evladıdır ve kavgalarda yerini alır.

Tanrısal soy bilimde Prometheus, Gaia ile bir titanın oğludur. Kehanette bulunma yeteneğini Toprak Ana'dan almıştır. Zeus'la Kronos arasındaki kavga sırasında ilk başlarda daha yaşlı tanrılar kuşağının safında yer alır. Ancak annesi ona, gücün devrinin sona erdiğini söyler, gelecek hilekârlarındır.

[212] Nasıl kazanılır gelecek zamanlar,
Güçle, zorla değil, akılla kazanılır demişti.

Aiskhülos'un teogonisi aynı zamanda gücün sert hikâyesidir. Kozmos birbirini izleyen bir dizi felaketle tamamlanır, ama hâlâ tiranlar tarafından yönetilmektedir. Kronos, Prometheus'un öğüdünü dinlemeyecek kadar aptaldı. Zeus, "tarihsel zorunluluğu" kavramıştı, ama iktidarı ele geçirdikten sonra çok daha gaddar bir yönetim sergilemeye başladı. Güç ve ham şiddet, Kratos ve Bia, Zeus'un elçileri, kolluk güçlerinin alaycı üst düzey görevlisi ve suskun cellat, iyi bir iş çıkarsın ve Prometheus'u kayalıklara iyice zincirlesin diye Hefaistos'u göz hapsinde tutarlar. Üçüncü tiran, göksel tahta çıkmıştır.

Eğer burada yitirilmiş ve yeniden sağlanmış düzen modeli henüz yerleştirilmemiş gibi görünüyorsa, o zaman belki bunun tam tersi uygulanabilir, ki **Frye** bunu çöküş tragedyası olarak adlandırır. Başrolleri oynayanlar aynıdırlar, yalnızca oyuncular

farklı işlevlerle ortaya çıkarlar. Kral-baba, tiran-baba olmuştur. *Prometheus*'ta Zeus için en sık kullanılan iki tanım baba ve tirandır.

"Bu, düzenin figürü değildir," diye yazar **N. Frye**, "Devletin başı tıpkı bütün ötekiler kadar çürümüş, bozulmuştur. Ve sempati duyduğumuz biricik aksiyon, bu hükümrandan alınan intikamdır. Çürümüş, gaddar, hasta ve baskıcı bir toplumda kahraman, salt bir kahraman oluşuyla bile kolaylıkla yok edilebilir. Düzenin tragedyalarında aksiyon, mutluluğu doğaya fazla büyük gelen bir âsiye odaklanmıştır. Hastalıklı toplumun tragedyalarında ana figür genellikle bir kurbandır; ve kurbanın doğası onun mutluluğu için fazla büyüktür."

Âsi aynı zamanda kurbandır; infazcı olan, intikam alıcıya yer açmak için ölmek zorundadır. Yine de alın yazısı *sarkastik*'tir (alaya alıcı, aşağılayıcı). **Frye**'ın adlandırdığı gibi, "yanlış yönetimin intikamı" (*"misrule"*)[15].

Düzen tragedyasının ve çöküş tragedyasının "pür" yapısı temelde özdeştir; bu ya da öteki şemanın uygulanması yalnızca **Shakespeare** göz önüne alındığında bile yorumlamaya bağlı bir şey gibi gözükür. Kral olabilmek için kralı ya da en azından tahta aday olan kişiyi öldürmek gerekir. Ama kralı ve tahta aday olan kişiyi öldürmek demek, onların oğulları ya da arkadaşları tarafından öldürülmek anlamına gelir. *Kral John* oyununda ya da her iki *Richard*'ta yasal hükümranların aksiyon biçimi ve kaderi, iktidarı zorla ele geçiren kişilerin hikâyesinden farklıdır. Halefler: III. Henry, IV. Henry, hatta daha sonra VII. Henry olacak olan Richmond bile, en az **Marlowe**'daki II. Edward'ın korkak oğlu kadar "kader"in sarkastik araçlarıdırlar. Rönesans'ın çarkı feleği iç savaş tarafından döndürülür. Kral atlı karıncası doğa tarafından harekete geçiriliyorsa, bu yalnızca gücün ve şiddetin doğasıdır.

Bazen düzenin tragedyası modelinin ya da anarşinin tragedyasının modelinin uygulanması çıkış ânının seçimine bağlıdır. Kral Hamlet'in Claudius tarafından zehirlenişini olayların başlangıcı olarak alacak olursak *Hamlet* düzenin tragedyasıdır. Yaşlı Hamlet bu durumda iyi baba ve hükümran figürü olarak görev yapar. Ancak yaşlı Hamlet'le yaşlı Fortinbras arasındaki düelloyu zincirin ilk halkası olarak seçtiğimiz anda, eski düzenden eser kal-

maz. Bu durumda Claudius "yanlış yönetimin lordu" (Frye), Hamlet bir âsi ve kurban, genç Fortinbras ise bir Nemesis figürü olur. Ophelia ve Leartes için Hamlet babalarının katilidir; Fortinbras için ise babasının katilinin oğludur. Fortinbras hakkında hiçbir şey ya da hemen hemen hiçbir şey bilmeyiz. Nemesis cesetlerden sonra gelir, çift anlamlı ve sarkastiktir.

Zeus tiran, Prometheus ise âsi ve kurbandır; tıpkı doğmamış oğlan çocuğu gibi kaderin bir figürüdür. Gelecek hakkında kehanette bulunulur, ama kehanetin iki çeşitlemesi söz konusudur; ve bunların ikisi de birbirinin tersidir. Çünkü Zeus'un henüz doğmamış iki oğlundan söz edilmektedir, bir tek oğuldan değil. Bunlardan biri restore edilmiş düzenin Nemesis'i, öteki ise saf intikamın Nemesis'idir.

İlk episodda Hefaistos, Prometheus'a şu kehanette bulunur: "Ama bitmek tükenmek nedir bilmeyecek / Yürekler acısı ağır çilen / Çünkü seni kurtaracak yiğit doğmadı henüz" [26]. Kurtarıcı-oğul Zeus'la Prometheus arasındaki zedelenmiş paktı yenileyecektir, onun gelişi terörün sonu olacaktır. Tiran ondan sonra baba olacaktır. görürsünüz / Nasıl gevşeyecek yüreği / Diner o zaman azgın öfkesi / Uzlaşmaya, dost olmaya kalkar benimle / Kurtuluş sabırsızlığı aşar benimkini" [190]. İlk kehanet, anlaşmazlığın çözümünü bildirir. İkincisi ise Uranos'un oğlu Kronos tarafından düşürülmesiyle başlayan döngünün tekrarlanacağından söz eder. Zeus'un bir kadınla birleşmesi sonucunda yine "babasından daha güçlü olan bir oğul" gelecektir dünyaya. İktidarın tekeri bir kez daha dönecektir. Zeus, tıpkı kendi babası ve babasının babası gibi oğlu tarafından Tartaros'a düşürülecektir. Tiran iktidar ile köleleşme arasındaki ayrımla tanışacaktır.

[928] KOROBAŞI

Kehanet değil, senin özlemin bunlar.

PROMETHEUS

Olacağı söylüyorum, özlemim de bu.

KOROBAŞI

Zeus başkasının buyruğuna mı girecek?

PROMETHEUS

Benimkilerden ağır olacak zincirleri.

Ancak kozmosun geleceği hâlâ belirsizdir. Zeus'un düşüşü yalnızca iki çözümden, iki olasılıktan biridir. Dramatik aksiyon Prometheus'un, intikam alıcı oğulu doğuracak olan kadının adını anarak geleceğin gizini Zeus'a ifşa etmek konusunda ikircikli kalmasında yatar. **Aiskhülos**'un kozmogonisi teatral ve felsefi açılardan dramatiktir. Zeus her şeye kadirdir, Prometheus ise geleceği bilmektedir. Tiranın geleceği tutsağa bağlıdır. Bu karşıtlık kozmosu harekete geçirir. Güç, bilmezlik tarafından kısıtlanır; bilme de güç tarafından.[16]

Özgür olan kimdir? Özgür olan yalnızca, kendi üstünde herhangi biri olmayandır, der Güç, Prometheus işkencesinde asistanlık yapan kolluk gücü:

"Her varlık çoktan bir kaderle yükümlenmiş / Tanrıların başıdır yalnız yükümlü olmayan / Zeus'tan başkası özgür değildir" [49].

Ancak Zeus'un gelecek üzerinde bir hâkimiyeti yoktur. Zorunluluk, en güçlüden de güçlüdür. "Kaderin önüne durulmaz, bilmeliyim bunu" [105].

Bu zorunluluk başkaldırının yere devirdiğinden de, başkaldıranın kendisinden de daha güçlüdür. "Olacağın karşısında ne hüner göstersem boş"[514], diye itiraf eder Prometheus acı acı. *Techne*, sanat ve teknik, uygulamalı eylem, ruhun maddeye kopyalanması, yani dünyanın değişmesi demektir. Zorunluluk dünyayı değiştirenden de, dünyanın değişmesine karşı durandan da daha güçlüdür. O zaman bu **Aiskhülos**'a özgü zorunluluk nedir?

[515] KOROBAŞI

Olacağı yöneten kim?

PROMETHEUS

Üç Moira'lar ve unutmak bilmez Erinys'ler.

KOROBAŞI

Zeus onlar kadar güçlü değil mi?

PROMETHEUS

O da olacağın elinden kurtulamaz.

Moira'lar ve Erinüs'ler burada geleneksel mitolojik figürlerin ötesinde bir görünüm içindedirler. Yukarısı ve Aşağısı olmak üzere ikiye bölünmüş, sürekli hareket eden bir **Aiskhülos** kozmosunda kaderin kendisi bile karşıtlamalıdır. Moira'lar zamanın ipliğini

bükerler; Erinüs'ler ise bellektirler, acımasız ve kaskatı bellek.

Yunan topokozmosunda (kozmos topoğrafyası) Moira'lar, gökyüzü yapısının tepesinde yer alırlardı. Erinüs'ler dünyevi tanrıçalardı. Moira'lar ve Erinüs'ler iki farklı "zorunluluğun" imgesidirler. Erinüs'ler intikamın, misillemenin, kana kan, dişe diş ilkesinin tanrıçalarıdırlar, yani döngünün tekrarlanmasına göz kulak olurlar. Ak Moira'lar zamanın ölçüsüdürler. Moira'lar ne hatırlamayla ne de intikam yükümlülüğüyle bağlantılıdırlar. Onlar geçmişi tekrarlama zorunluluğundan azade bir gerekliliktirler. "Zaman," der Prometheus, "her şeyi öğretir sonunda" [981]. Ama yine de Moira'lar ve Erinüs'ler iki farklı zaman kavramını temsil ederlermiş gibi görünürler: Tarihsel, doğrusal zamanı ve efsanevi, döngüsel, yani geri gelen zamanı. **Aiskhülos**'un *Prometheus*'unda bu her iki zamanla da işimiz vardır.[17]

Bu gerçekçi kozmogoni'de kader aynı zamanda sistemin içine monte edilmiştir; hareket, kozmosun Yukarısı ve Aşağısı olarak ikiye bölünmüş olmasının sonucudur. Gereklilik Zeus'un ve Prometheus'un üstünde değil, **Hegel**'in dediği gibi onların karşıtlığının içindedir. Bu "gerekliliğin" paradoksu, aynı zamanda bilinci de içermesinden kaynaklanır. "Gerekliliğin" bilinci "gerekliliği" değiştirir: "Gerekliliğin" seçimi Prometheus'a bağlıdır, bu gereklilik onun trajik seçimidir.

Dünyevi ve tanrısal zaman, birbirinden farklı hızlarla akıp giden zamanlardır. Ancak tanrı, ölümlü bir kadınla birleşirse ve onunla bir oğlan çocuğu yaparsa, o zaman bu her iki zaman iki televizyon kamerası gibi birbirinin üzerine doğru gider, zamanlar birbirlerinin üstüne biner. Kurtarıcı-oğul, Zeus'un Ios'un soyundan, onüçüncü kuşaktan bir kadınla birleşmesinden doğar. Onüç kuşak, bu, insani zamanın zaman ölçüsüdür. Yine de bu oğul doğmadan önce, insani ve tanrısal zamanlar bir kez daha üst üste binecektir.

Prometheus, Okeanos'a, Zeus'un yenilgiye uğrayan Titanlar'dan aldığı acımasız intikamı anlatır. Atlas, gök kubbeyi omuzlarında taşımaya mahkûm edilmiştir; yüzlerce ateş ve taş fırlatan yüzü olan Dev Tüfon Sicilya Adası'nın ve Etna kayalıklarının altına gömülmüştür. Azgın Tüfon bir kez daha başkaldıracak ve Ze-

us'a olan öfkesi nedeniyle ağzından kızgın lavlar saçacaktır. Yorumcular Tüfon hikâyesini genel olarak şiirsel ustalığın vazgeçilebilir bir gösterisi ve bir mitolojik yabancı madde olarak değerlendirirler. Ancak sanki **Aiskhülos** tanrısal olanı dünveyi olanla bilinçli olarak karıştırmış gibi bir durum söz konusudur. Ünlü Etna patlaması 479 yılında olur; Salamis önündeki kıyımdan bir yıl, *Prometheus*'un gösteriminden yaklaşık iki yıl önce. **Aiskhülos** şimdiki zamanın kozmik zamanını seyirciye biraz daha yaklaştırmıştır.

Prometheus döngüsü tıpkı *Oresteia* gibi Atina tarihinin eşiğinde son bulur. Ömenitler'de tanrılarla yeraltı, yasayla intikam, polis'le klan arasında var olan bütün karşı çıkışlar lağvedilir. *Oresteia,* Areopag'ların davet edilmesiyle son bulur ve bütününe bakıldığında "i y i m s e r b i r t r a g e d y a" dır. Ama Ömenitler'in son bölümünde artık insani bir dram söz konusu değildir, orada kostüme edilmiş fikirler aralarında tartışırlar ve belki **Hegel**'in duyduğu hayranlığın nedeni budur. Prometheus üçlemesi kesinlikle başrollerin barışmasıyla ve Prometheus ve Herakles kültlerinin Atina'ya getirilmesiyle son buluyordu. Ancak tragedyanın birinci ve üçüncü bölümleri kayıptır. Prometheus işkencesinin şimdiki zamanı hâlâ bizim şimdiki zamanımızdır. Gelecek hâlâ, Türkler'in yarım ayı gibi iki uçludur. Yukarıda sınırsız terörün zamanı akmayı sürdürürken, aşağıda ise hâlâ "alt edilemez şiddet gerekliliği" geçerlidir.

3

Aiskhülos'un topokozmosunun hiçbir düzleminde ve onun zamanlarının hiçbirinde kayıp cennet yoktur. Prometheus her şeyden önce "Yerin altında, karanlık mağaralarda" yaşayan "Karınca sürüleri"yle [452] karşılaştırdığı insan soyunun hastalıklı zaafiyetine duyduğu merhamet tarafından harekete geçirildi. Zeus iktidarı ele geçirdiğinde, insanlar için hiçbir şey yapmadığı gibi, onları tamamen silmeyi ve yerlerine yeni bir soy getirmeyi bile düşünmüştü. O sırada Prometheus tanrılardan ateşi çalar ve kor halindeki külü bir

narteks (rezene Ç.N.) sapının içinde saklar. Yunan adalarında köylüler ateşi bugün bile hâlâ narteks çalılarının dev saplarının içinde korur ve beslerler.

Gelişmenin bu katı antropolojisinde her şeyden önce, doğa durumundan dışarı çıkışın, akılcı düşünme yeteneğinin uyanmasıyla başladığı dikkati çeker. "Ve ben bu ağızsız dilsiz, çocuksu varlıklara / Nasıl verdim aklı, düşünceyi" [443]. Önceleri " insanlar görmeden bakıyor / Dinlediklerini anlamıyorlardı / Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi / Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı" [448][18]. Burada insani yeteneklerin kontrolü anlamında ennous, uygarlık öncesi kaos anlamında eike'den ayrılır.

Uygarlık, algılamaların çözümlemesiyle, görsel ve işitsel kodların keşfiyle başlar. "Önceleri insanlar görmeden bakıyor / Dinlediklerini anlamıyorlardı... [447]. Ancak şimdi astronomik zamanı önceden görmeye ve keşfetmeye kadir olacaklardır. "Ne kışın geleceği belliydi onlar için / Ne çiçekli baharın, ne bereketli yazın / bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında / Ben gösterinceye kadar onlara yıldızların / Doğuş batışlarını kestirmenin yolunu" [454-459]. Astronomi, onun döngüsel hareketi içinde topokozmosa atılan ilk bakıştır.

Ancak insani gelişmenin bundan sonraki basamağı çok daha şaşkınlık uyandırıcıdır. Prometheus insanlara rakamları ve harfleri öğretir.[19] Onca kısıtlılığına rağmen metin hiçbir kuşkuya yer bırakmaz: **Aiskhülos**'un Prometheus'u yalnızca sayı saymanın ve yazı yazmanın değil, aynı zamanda sayı sisteminin ve sembolik alfabenin de keşfidir.

[459] Sonra sayı bilgisini verdim onlara,
Bu kaynak bilgiyi onlar için ben bulup çıkardım.
Sonra harf dizilerine geldi sıra,
O diziler ki belleğidir her şeyin
Anasıdır bilimlerin ve sanatların.

Burada şaşırtıcı olan sayıların ve harflerin enstrümantal, stratejik karakterinin son derece açık seçik[20] tanınmasıdır. *Sophismata* yöntemler ve araç gereçlerdir, "*grammáton dé synthesis*" ise birleştirme, tek tek harflerden oluşan sözcüklerin bir araya getirilmesidir. Prometheus işareti sembol olarak keşfeder, yani gösterenle

gösterileni birbirinden ayırt eder. Sayı sistemi ve simgesel alfabe *mnemen hapanton*'dur, "belleğidir her şeyin", dünyanın ve onun entelektüel düzeninin tekrarını sağlar. "Bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında" [456], diye söz eder Prometheus insani karıncalardan, ateşin keşfinden önce.

Böcek durumundan akıl durumuna geçiş üzerine söylenen *Prometheus* arasözü, ondan iki yüzyıl sonra yayınlanan **Jean Jacques Rousseau**'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*'sıyla (*Discours sur l'origine et les Fondements de l'inégalité*, 1754) şaşırtıcı benzerlikler taşır; ki **Lévi-Strauss** bu yapıtı, "Fransız edebiyatının sahip olduğu genel antropolojinin ilk bilimsel yazısı," olarak tanımlar.[21] **Lévi-Strauss**'un bu **Rousseau** yorumunda doğadan kültüre, hayvansı durumdan insansı duruma geçiş zekânın, ayırt etme ve adlandırma yetisinin oluşmasıyla aynı anlama gelir. **Lévi-Strauss**'un vurguladığı üzre, toplumsal durum Rousseau'da "düşünme durumu"dur; öyle ki "kültürün gerçekleşmesi kavrama yetisinin uygulanması"yla aynı zamana rastlar.

Aiskhülos'un antropolijisinde görsel kod ilk sırada yer alır: Döngüsel zamanın keşfi, gece ve gündüzün, kış ve yazın birbirini izleyişi. Bunun ardından doğal sayıların ve alfabenin keşfi gelir, yani simgesel göstergelerin ve soyut düşünmenin keşfi. **Lévi-Strauss, Rousseau**'nun doğadan kültüre geçiş konusundaki, ikili karşıtlıklarla çalışan ve simgesel düşünmenin ilk ifadelerinden biri olan bir mantığın gelişmesinden yola çıkan yaklaşımının modernliğinin altını çizer.

Aiskhülos'ta da kuram, uygulamanın önünde gider; teknik keşifler en basit düşünme yeteneğinin uygulanmasından sonra gelir. Ancak ondan sonra nesnesel kültürün tarihi başlar: göçmen hayvanların, boyunduruktaki öküzün, arabalara koşulan atların yetiştirilmesi ve evcilleştirilmesi. Ancak ondan sonra gemiler suya indirildi. Arabadan önce tekerleğin icadı gelmek zorundaydı; gemi yolculuğu, yönler çözümlenmeden olanaksızdı; astronominin ve geometrinin öğeleri araba ve gemi yolculuğundan önce gelmek zorundaydı. Uygarlık tarihinin bundan sonraki bölümünde sıra tıp ile fal sanatının sentezindedir. Prometheus insanlara bütün

hastalıkları ortadan kaldıran ilaçların nasıl hazırlanacağını "... otları birbirine karıştırıp / Bütün hastalıklara karşı ilaçlar / Cana can katan merhemler" [482] ve kesilen hayvanların iç organlarının renginden fal bakmayı öğretmiştir. "Kâhinlik sanatının binbir yolunu buldum / Ben oldum ilkin düşler arasında / Hangilerinin yarın gerçek olacağını bilen. / Ben oldum insanlara ilk öğreten / Duyulan seslerde, yol rastlantılarında / Olacakların belirtisini görmeyi. / Belirttim açıkça yırtıcı kuş uçuşlarının / Ne zaman uğurlu, ne zaman uğursuz olacaklarını, / Hepsinin huylarını, dostluklarını, düşmanlıklarını, hangilerinin bir arada uçtuklarını" [484-493]. Falın doğaldır ki tanrılara verilen kurbanlarla bağlantısı vardır, ama yine de artık dini bir karakteri yoktur; uygulamaya dönük bir bilme, duyumsamaya temellenen bir sistematik, önbilimsel bir doğa bilimidir. Adı sözlük anlamıyla "önceden tasarlama" "önceden bilen" (Kerény) anlamına gelen Prometheus, insanlara kehanette bulunmayı öğretmiştir. Tıp ve falcılık aynı kehanet sanatlarıdır, hem de neredeyse hava tahmini anlamında. '*Pronoia*', 'önceden bilme' 'öngörme,'" diye yazar **Bernard Knox**, "Tanrısal kehanetin temeli olmakla kalmaz, aynı zamanda Hippokrat'ın yazılarındaki doktorun, terapinin gerekli ön basamağı olarak ilk sıraya koyması gereken yetenektir."[22]

Gelişmenin tarihi, metal teknolojisinin keşfiyle, bakırın, demirin, gümüşün ve altının işlenmesiyle son bulur. "Bütün sanatları Prometheus verdi insanlara" [506]. Ancak her şeyden önce ateş gelir. "Bu tohum bütün sanatların anahtarı oldu" [110].

Burada ortaya bir soru çıkıyor: **Aiskhülos** bu antropolojik arasözde, Prometheus'un insanlara yemek pişirmesini de öğretmiş olması gerektiğinden neden hiç söz etmez? Ateşin keşfinden önce insanlar yalnızca çiğ yiyecekleri biliyorlardı.

Lévi-Strauss'un büyük kültür mitolojisinden sonra, Yunan Prometheus mitosunda, mitoslardaki 'yabanıl düşünce'nin ateşin kazanılması ve yemek hazırlanması konusunda içerdiği aynı yapısal karşıtlığı bulmak karşı konulmaz biçimde çekici gelmeye başlar insana. Ateş, Güney Amerika Kızılderilileri'nin mitinde, tıpkı Prometheus mitosunda olduğu gibi, doğadan kültüre geçişle bağlantılıdır. İnsanın, ateşi getiren sevecen kayınbiraderi Jaguar,[23] tıpkı Prometheus gibi "insanlara uygarlığın sanatları"nı iletir.[24] Mito-

lojik bilinçte yiyeceklerin hazırlanması sözcük anlamıyla "aracılık isteyen" bir uğraştır: Yemek pişirmek suyun ve kabın aracılığına, tütsülemek havanın aracılığına ihtiyaç duyar; sembolik anlamda ise yemek hazırlamak "gökyüzü ve yeryüzü arasında, hayatla ölüm arasında, doğayla toplum arasında aracılık isteyen bir uğraştır."[25] Ölüm çürümedir, ateşin aracılığı yemeği çürümekten korur. Güney Amerika'nın yemek sanatına ilişkin mitosları, Gé ve Shérente, kendi varlıkları içerisinde kozmolojik mitoslardır. Bu metamitos şöyle der: Güneş, yeryüzünden fazla uzaklaşırsa, bütün dünya çürür; güneş çok yakına gelirse, bütün dünya yanar. Ateş getiren Jaguar'ın yemek sanatına ilişkin mitosu, topokozmos içersinde Yukarısı'yla Aşağısı arasındaki ilişkiler hakkında bir mitos olarak çıkar karşımıza. Prometheus mitosunda ve **Aiskhülos**'un tragedyasında yok edici olan göksel alevle, yaratıcı olan ve bütün işlerin başlangıcı sayılan dünyevi ateş arasındaki aynı karşıtlık görülür. Prometheus göksel ateş tarafından uçuruma atılır.

Lévi-Strauss, *Ouverture* adlı yapıtında şöyle yazar: "D'une certaine manière, les mythes se pensent entre eux." (Bir bakıma mitoslar birbirini tasarlar. Ç.N.) Belki de Prometheus'un bilmece gibi sözcükleri "Kovaladım ateşin gizli kaynağını"(109)[26] –tıpkı avda hayvanlara yapıldığı gibi "kovalamıştır" onları– mitosun yitik tabakasının tortularıdır, ki bunun açıklığa kavuşmasında Güney Amerikalı Jaguarlar bize yardımcı olabilirler.

Hesiodos'un *Theogoni*'sinde, **Aiskhülos**'un Prometheus mitosunda vazgeçtiği bir öğesi yer alır. Prometheus ateşi çaldığı ve onu insanlara ilettiği için cezalandırılmaz, tersine Zeus'a karşı işlediği başka bir cürümden ötürü cezalandırılır. Zeus kurban sunumuna geldiğinde, Prometheus bir öküz öldürür ve kesilen et parçalarını iki öbek halinde toplar. Özellikle kemikleri bir araya koyar ve kalın beyaz bir yağ tabakasıyla özenle örter, ondan sonra etlerin en iyilerini seçer ve onları mide derisinin içine sarar: İki öbekten birini seçme işini ise Zeus'a bırakır. 'Her Şeye Kadir Olan' yoldan çıkar, yağ onun aklını başından alır, dolayısıyla kemikler ona verilmez. "O zamandan beri," diye yazar **Hesiodos**, "yeryüzünde insan boylarının tanrılara / kokulu sunaklar üzerinde beyaz kemikleri yaktıkları görülür." Öfkeli Zeus bunun üzerine ateşi insanlardan alır. Belki de

Lukianos, bu mitosun yemek sanatıyla ilgili anlamını doğru yorumlamıştır: "Bırakın, eti çiğ çiğ yesinler!" diye bağırır *Tanrıların Konuşmaları* (Zeus Göttergespräche) adlı ironik aktarımda.[27] Zeus insanları, çiğ et yemeye mahkum etmek suretiyle cezalandırıyorsa, insanların daha önceden kızartılmış ya da tütsülenmiş eti biliyor olmaları gerekir.

Yalnızca **Aiskhülos**'un mitolojik gelenekten aldığı şey değildir önemli ve anlamlı olan, onun dikkate almadığı nokta da önemli ve anlamlıdır. **Aiskhülos**'ta, dikkate alınmayan bu mitos katmanından yalnızca küçük bir iz görülür. Prometheus tıp ve falcılık sanatı hakkında konuşurken, insanlara tanrıların hoşuna gitsin diye hayvanların iç organlarının renklerini ayırt etmesini öğrettiğini de ekler. "Ve hayvan bağırsaklarının nasıl / Hangi kayganlıkları, hangi renkleriyle / Safra kesesinin ve karaciğer bölümlerinin / Hangi biçimleri ve görünüşleriyle / Tanrıların hoşuna gideceğini" [494]. Yani Prometheus insanlara yalnızca tanrılara nasıl kurban sunulacağını öğretmekle kalmamıştır; hayvanların kurban edilmesini başlatan da kendisidir. Mitosun daha sonraki aktarımlarında bu gelenek son derece açık seçik ve sürekli olarak karşımıza çıkar: "*Prometheus bovem primus occidit,*" (Prometheus önce öküzü yere devirdi) diye yazar **Plinius** *Historia naturalis*'de (VII, 209). Bir öküzü kesen ilk kişi olan Prometheus, insanlara bunun etini yemeyi öğretmiştir.[28] Eti yemeyi, yani demek ki aynı zamanda onu hazırlamayı da.

Gé ve Bororo mitoslarındaki Jaguar gibi, Prometheus da yemek sanatıyla ilgili süreçlere bulaştırılır. Ve Güney Amerikalı Kızılderilileri'nde olduğu gibi üç öğe birbiriyle düğümlenir: Ateşin hediyesi, insanlar ve tanrılar arasındaki aracılık, kurbanın sunulması ve yemeklerin hazırlanması. Belki **Lévi-Strauss** için temel oluşturan çiğ olanla pişmiş olan, kızartılmış olanla tütsülenmiş olan arasındaki karşıtlıklar, sonradan dönüştürülmüş olan çok eski bir mitosta vardı. Prometheus tanrılara kemikleri kurban olarak sunar, peki ama insanlar için düşünülmüş olan eti ne yapar?

Hesiodos'un *İşler ve Günler* (*Werke und Tage)* adlı yapıtında insanlar ilk başlarda ateşe sahiptiler. Zeus, insanları çalışmaya zorlamak için ateşi onların elinden aldı. Başlangıçta cennet vardı: Cennet ağzına kadar dolu bir kilerdir. Hayal gücüne pek fazla yer bı-

rakmayan akılcı ve pratik bilgilerle dolu olan, çiftçiyle hayvan yetiştiricisinin hayatı hakkındaki bu gerçekçi manzumede, ateş yakma yerinin üzerinde asılı duran bir kürek resmi insanı hayretlere düşürür. *Odüsseia*'da konuklara önce bir su testisi ve bir anahtar verilir, ardından kilerden ekmek, tütsülenmiş koyun peyniri ve etle dolu bir kap getirilir. Et çabuk bozulan bir şeydir; çürümekten korumak için ateşin aracılığına ihtiyaç vardır. Et büyük direkler üzerinde ateş yakma yerinde tütsülenir. Sanki *İşler ve Günler*'de, yemek sanatına dair en eski Prometheus mitosuna ait başka bir kalıntı varmış gibi bir durum çıkmaktadır ortaya; buna göre Yarıtanrı, tıpkı Güney Amerikalı Jaguar gibi, insanlara yemek pişirmesini öğretmektedir:

[45] Çünkü tanrılar besini saklıyorlardı insanlardan
Bir gün içinde, hiç çalışmasan da bir yıl boyunca yetecek
Kadar çok çalışıyorsun
Sonra dümeni çarçabuk yukarı bacanın içine asıyorsun.

"Le myhtes se pensent entre eux." (Mitoslar birbirini tasarlar. Ç.N.) "Ve Tanrı onu cennet bahçesinden çıkarttı, ki daha önce uzaklaştırıldığı tarlayı işlesin. Ve insanı kovdu, onun cennet bahçesinin doğusunda oturmasını sağladı ve hayat ağacına giden yolu korumak için ışık saçan meleği ve alev alev yanan kılıç namlusunu yerleştirdi." (*Tekvin* 3, 23) Cennetten kovuluş insanın, içinde ölümün ve çürümenin bulunduğu bir dünyaya mahkûm edilmesi demektir. Yalnızca dünyevi bir ateş yemekleri çürümekten koruyabilir. *Günler ve İşler*'de Prometheus ateşi Zeus'tan çalar ve onu insanlara geri verir. Ama hem **Hesiodos**'ta hem de *İncil*'de cennet sonsuza dek yitmiştir.

Prometheus mitosunun **Hesiodos** çeşitlemeleri en azından görünüşte **Aiskhülos**'un dramatizasyonuyla karşıtlık içindeymiş gibi durur. Ateşin kaybedilmesinden sonra *Günler ve İşler*'de, artık toprağı yüzünün teriyle işlemek zorunda olan insanın büyük acısı başlar. *Prometheus*'ta ateşin hediye edilmesiyle keşifler ve uygarlığın ilerlemesi başlar. Mitoslar, diye yazar **Lévi-Strauss**, birbirlerini açıklar ve tamamlar; birbirlerine karşıt oldukları zaman bile insanın tek ve yegâne esas deneyimidir, farklı biçimlerde anlatılmıştır, tarihsel bilincin değişik düzlemleri üzerinde aktarılmıştır.

Hesiodos'ta ateşin elden alınması ve geri verilmesi bir daha geri gelmemecesine kaybolup giden büyük mutluluğun mitosudur; **Aiskhülos**'ta ateşin çalınma mitosu hayvansı durumun sonu anlamına gelir. Ancak her iki mitosta da ateşin keşfiyle birlikte insanlık tarihi başlar. İşte şimdi en önemli soru sorulabilir: Mitoslar nasıl bir uygarlıktan söz etmektedir?

Antropoloji "soğuk" ve "sıcak" uygarlıklar olmak üzere ikiye ayırır. "Soğuk" hareketsiz uygarlıkların tarihi yoktur ya da, **Lévi-Strauss**'un yazdığına göre, "tarihsiz tarihlerdir" Bunlar her türlü değişikliğe karşı dururlar ve zamanları döngüseldir; gece ve gündüz döngüsü, mevsimlerin döngüsü ve yıldızların hareketleriyle ölçülürler. Ülker takımyıldızı **Hesiodos**'ta, tıpkı Güney Amerikalı Kızılderililer'de olduğu gibi, kuraklık zamanının yaklaştığını bildirir.[29] "Sıcak" gelişmeye açık uygarlıklar antagonisttir[30], hükmeden ve hükmedilen olmak üzere ikiye ayrılmıştır, olaylar geriye çevrilemez ve zaman çizgiseldir. Bunlar "buluşlarını ve keşiflerini biriktiren ve böylece büyük uygarlıklara ulaşan", "gelişmeye açık, kendini zenginleştiren bir tarih" koyarlar ortaya.[31]

Mitoslar belli ölçülerde topokozmosun dikey ekseni üzerinde hareket ederler, "Yukarısı"yla "Aşağısı" arasında, gökyüzüyle yeryüzü arasında döngüsel aracılardır. **Aiskhülos**'un topokozmosunun bir Yukarısı ve bir Aşağısı vardır, ama bu her iki kutup çizgisel zamanın içersinde hareket etmektedir. Ateş hırsızı ve ateş veren hakkındaki asıl mitos topokozmosun dikey ekseni üzerinde hareket etmeyi sürdürmektedir, ancak bu mitos aynı zamanda yeni bir işlev üstlenir ve "sıcak" uygarlığın "gelişmeye açık öğesi" haline gelir. **Aiskhülos**'taki genetik mitosu geleceğe yönelik iki çözüme sahip olan insanlığın tarihidir: *epifani*[32] ve Yukarısı ve Aşağısı olarak ezeli bölünme. **Aiskhülos**'un *Prometheus*'u ilk tarih tragedyasıdır. "Yunan tragedyasında tanrılar," diye yazar **Northrop Frye**, "bizim insanlarla doğa arasındaki temel ve en eski sözleşme olarak tanımladığımız şeyi güçlendirmek gibi bir işleve sahiptirler. Tanrılar insan toplumu için, toplumun içersinde savaşçı aristokrasisi, işçiler için ne ifade ediyorsa onu ifade ederler." Tanrılar yukarıda, insanlar aşağıdadırlar. Ancak bu **Aiskhülos** topokozmosunda iktidarın düzeni yukarıda, uygarlığın düzeni aşağıdadır.

Yukarıda oğullar babalarını tahttan düşürmekte, bir tiranı bir diğeri izlemektedir. Aşağıda keşifler birbirini izlemektedir; uygarlığın ilerlemesi aralıksız ve önlenemezdir. Bu akılcı ve son derece gerçekçi bir bakış açısıdır: *techne*, insanı yeteneklerin gelişmesi, kümülatiftir, birikerek çoğalır; evrimcidir ve bir yönde ilerler; buna karşın bütün hükümranlar birbirlerine benzerler; ve her biri yeni bir tiranizm tehlikesini kendi içinde barındırır. İlerleme yalnızca aşağıda söz konusudur, yukarıda ilerleme diye bir şey yoktur.

Aiskhülos'un antropolijisinde belirleyici olan zamanların çabuklaştırılmasıdır; yani Yukarısı'nın ve Aşağısı'nın zamanlarının, ya da daha çok bu zamanların tragedya seyircisinin şimdiki zamanına yaklaştırılmasıdır. Mitolojik zaman burada tarihsel zamana dönüşür.

Prometheus'un koroya anlattığı uygarlık tarihinde, genel olarak Atinalılar'ın öne çıkan bir özelliği olarak kabul edilen akıl kalitesinin özellikle vurgulanması dikkat çeker. *Gneme* – akıl, bilme-ayırt etme ve seçme yetisi– genel olarak Yunanlı filozofların gözünde, insanı hayvandan ayıran özelliktir. "Bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında" [456] (*ater gnomes*). Belki insanlar için şu açıklamayı önerirken **Aristoteles**, Prometheus'u düşünüyordu: "Sayı sayabilen yaratık." **Aiskhülos**'un *Prometheus*'u yeni kuşak felsefecilerin hazırcevaplılığına ve entelektüel kolay anlaşılmama özelliğine sahiptir; ve oyunun sonunda Hermes'in onu sofistike olmakla itham etmesi kimseyi şaşırtmaz. "Sana geldim, sana, bilgiçler bilgici / Acılar acısı laf eden tanrı düşmanı / Ölümsüzlerin hakkını ölümlülere veren..." [944].

Yunan şimdiki zamanına daha yakın duran Yukarısı'ydı. Eski tiranların hatırası **Euripides** döneminde olduğundan daha taze olmalıydı; tiranlığa geri dönüş korkusu Atina'dan hiçbir zaman silinmemişti. Ayrıca **Aiskhülos** tiranlığı bizzat kendi deneyimlerinden biliyordu: Onbeş yılını Sirakuza'da, Sicilyalı bir tiranın sarayında geçirmişti.

[149] Olümpos'ta şimdi
Yeni ellere geçti dümen
Zeus, yeni yasalar adına,
Keyfince hüküm sürüyor:

Dev güçleri yok oluyor eski çağların.

Thomson, *Prometheus* üzerine kaleme aldığı bugün artık klasikleşmiş olan yapıtında, yenilerde ise **Podlecki** büyük bir kesinlikle, **Aiskhülos**'un Olümpos canlandırmasının beşinci yüzyılın siyasal düşüncesinin soyutluğuna ne denli bağımlı olduğunu gösterirler.[33] "Güç ve şiddet," der koro *Kral Oidipus*'ta " 'tiranlığı' üretir." Kratos ve Bia, **Havelock**'un[34] onları adlandırdığı üzre, Denetçi ve Yürütücü, Prometheus'un çarmıha gerilmesine yardımcı olurlar. "Güç ve Zor, Zeus'un size vermiş olduğu iş bitti..." [12] der Hefaistos onlara. Zeus hükümranlığı henüz tazedir, Kronos'un tahtını daha yeni fethetmiştir. "Gücü yeni elde eden sert olur" [35], diye ekler Hefaistos. **Aiskhülos**, tiranlığın sertliği karşısında zamanın eridiğine inanıyordu; bizim deneyimlerimiz bu noktada daha akılcıdır; bizler yaşlanmakta olan tiranın yalnızca giderek daha şüpheci ve acımasız olacağını biliriz. Ancak Zeus iktidarı ele geçirdiği andan itibaren şüpheci ve acımasızdır. Zeus neredeyse, **Machiavelli**'nin yaklaşık yirmi yüzyıl sonra Prens'ine söyleyeceği önerilere uygun davranır. Zeus önce düşmanlarını yok eder, ardından da aynı biçimde kendini tahtı ele geçirmesine yardımcı olan arkadaşlarına adar.

[224] Anlaşılan, dostlardan kuşkulanmak
Başa geçenlere özgü bir hastalık

Tiran yasanın ve kutsal örflerin üstündedir. Zeus, **Aiskhülos**'un "keyfi hak" diye adlandırdığı *ad-doc*[35] yönergelerinin yardımıyla hükmeder. Koro tiranlardan yakındığında **Herodot** gibi konuşur:

[402] Olacak şey mi bu?
Her dileğini bir yasa bilip
Eski zaman tanrılarını
Dize getirmek istiyor Zeus.

Halk aşağıdadır; yukarıda, tiran sarayında, "altın kalede" [955][36], herkes birbiriyle akraba ya da hısımdır. İlişkiler yarı ailevi, yarı feodaldir; kral-baba, oğullar ve hükümdarın evlilik dışı çocukları, büyük prensler... Okeanos, Prometheus'un kayınpederi-

dir; Hefaistos ise kuzenidir. "Kan bağlarının gücü korkunç oluyor / Hele araya dostluk da girince" [39], diye savunur kendini Denetçi'-nin önünde. Bu sosyolojik okumada Prometheus iktidarın yeni sahipleri tarafından devre dışı bırakılan eski aristokrasinin âsi temsilcisidir. Yunan *polis*'inin aristokrasisi, tiranların en başta gelen muhalifi ve onun ilk kurbanıydı.

Aiskhülos'un gücü tiran canlandırmasının benzersiz kesinliğinde yatar. Kafkasya Dağlarının bu terk edilmiş ve saldırılara açık kayalığında atmosfer bir zindandaymışcasına boğucudur. Ve bu nedenle **Robert Lawell**'in metin çalışması eşliğinde Yale'de yaptığı *Prometheus* sahnelemesinde, aksiyonu bir Rönesans sarayının kuyu kadar derin avlusuna taşıyan **Jonathan Miller**'le tamamen aynı fikirdeyim. Sahne, saray duvarlarıyla çevriliydi; arka planda yukarıda asılı duran sütunlu bir hole tanrıların heykelleri sıralanmıştı. Terörün bu krallığında Prometheus'un ve Okeanidler'in dışında herkes korkudan donakalmıştır. Korku kan bağını ve dostlukları sarsar; Hermes gibi genç prensler şiddete dayalı egemenliğin çırakları ve uşaklarıdırlar; Okeanos gibi yaşlılar, her türlü karşı koymadan vazgeçmişlerdir; geriye kalan onurlarını da kaybettikten sonra, ellerinde en azından mantığın kaldığı konusunda kendi kendilerini ikna ederler ve tıpkı küçük düşürülmüş siyasetçiler gibi uzlaşmaya inanırlar; yine de her şeyden korkmaktadırlar ve hükümranın gözüne girebilmek için her şeyi yapmaya hazırdırlar. Çünkü hükümrana karşı itaatkâr olduğunu göstermek yetmez, insanın onu sevmesi de gerekir, hatta hapishanedeyken bile. Güç, üst düzey kolluk gücü, bunu son derece somut olarak açıklar: Prometheus, "Zeus'un buyruğuna girmeyi" [10] öğrenmelidir. Ve hükümranın düşmanlarının cezalandırılması da yeterli olmaz, hükümranın nefret ettiği kişiden nefret etmek de gerekir. Bu ibret dersini Hefaistos verir: "Sen de kızmalısın tanrıların düşman kesildiği bu tanrıya / O ki insanlara senin payını verdi üstelik" [37]. Ve hemen ardından, "Peki ama baba buyruğundan çıkmak / Olacak şey mi, daha mı az korkunç sence?" [40] der. *Polis* memurları tirana "baba" demekten çok hoşlanırlar.

'Bir Numara' görünmezdir, ancak insan onun fiziksel varlığını ilk sahneden son sahneye kadar hisseder. Bu terk edilmiş yerde di-

le getirilen her sözcük hemen Baba'ya iletilmekte, her sözcük dinlenmektedir.

Yukarı'da, birbirinin yerine geçen tiranlar sırayla iktidarı ele geçirmektedirler ve "sonsuz işkence"nin zamanı hiç değişmeksizin sürer gider. Aşağı'da, karıncalar yemek pişirmesini, yazı yazmasını ve hesap yapmasını öğrenmişlerdir; evler ve gemiler inşa etmekte, metalleri elde etmektedirler. Bu katı antropolojide siyaset ve *techne*, iktidarın tarihi ve nesnesel kültürün tarihi kesin olarak birbirinden ayrılmıştır. İlerleme geriye çevrilemez, öte yandan şiddet değiştirilemezdir. Mitos, topokozmosun dikey ekseni üzerinde iş görür. Mitos gökyüzüyle yeryüzü arasında bir aracılıktır. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'da böyle bir aracılık yer almayacaktır. Oyun bir depremle son bulur.

4

İnsanlara ateşi Prometheus vermiştir. **Sofokles**'in, *Antigone* korosunun insanlara yazılmış bir şiir ve kaside olarak kabul edilen ilk *stasimon*'unda[37], insanın her şeyi kendi kendine öğrendiği belirtilir. "O yaratmıştır dili / Kıvrak düşünceyi / var etmiştir yasaları töreleri / uygarlıklar kurar / korunaklı kentlerde..." [352][38] Toprakta, bütün yaratıkların ve şeylerin anasında, bu tragedyada tanrıların adı geçmez. Yine de toprak, Büyük Ana, atı pulluğun önüne koşmuş olan insan tarafından yıl ve yıl ekilir. ve tanrıların anası toprağı / ölümsüz, bereketli toprağı / sürüp açar yıldan yıla / işlek sabanıyla."[338]

Sofokles'teki insan savunmasının bu dünyevi özelliği **Hesiodos**'un ve **Aiskhülos**'un teogonilerinin karşısına sıklıkla konur. Bu savunmada insan kendi başının çaresine bakar, tanrı filan yoktur, insan her şeyi kendi kendine borçludur. "Avlar beyinsiz kuş milletini, kır hayvanlarını / denizin balığını / evrenin hâkimi insan / ince zekâsıyla" ya da **Hölderlin**'in tanımlamasıyla "bilgili adam" Yine de burada bu şarkının dünyevi, laik özelliği değildir belirleyici olan. Biraz önce erkek kardeşinin çıplak cesedinin üzerine bir avuç dolusu toprak atmış olan Antigone'nin getirildiği sahneye girişi oluşturan, insani büyüklüğe düzülen bu övgü dehşetle bağlantılı-

dır. "Bunca tansıkları arasında yeryüzünün / en eşsiz varlık insan!" '*ta deina*', olağanüstü, korkunç, garip fenomenler ("olağanüstü" ve "garip" burada sinonimdir). İnsan '*tò deinótaton*'dur, en olağanüstü olan, en korkunç olan, en devasadır (karşl.: Hölderlin: "Çok şey müthiştir. Ama insandan daha müthişi yoktur"). Kozmosta insan "yabancı"dır ve "alışılmadık"tır. Yabancılaştırılmış ve garip bir yabancı. O en güçlü ve en deneyimli yaratıktır; insan bağımlı olduğu doğaya, hatta kurduğu kente, hatta hatta kendi kendine bile yabancılaştırılmış olabilir.[31] '*Hüpsipolis*' ve '*apolis*' "kendi yarattığı güçlü devletin yurttaşıdır", "ama yersiz yurtsuz kalır" İnsan anayurdunda bir yabancıdır; fetih hırsı sınır tanımaz, hatta geleceği bile değiştirebilir, yalnızca ölüme karşı elinden bir şey gelmez. Bu ifadenin varoluşçu felsefeye dayanan anlamını **Martin Heidegger** ilk olarak keşfetmiş olmalı. *Metafiziğe Giriş* başlıklı yapıtında *Antigone*'nin ilk koro şarkısını alıntılar:

> Barınır karda kışta
> Yener ağır sayrılığı
> Her derdin bulur çaresini
> Ölümden gayrı.

Hamlet'in şu monoloğu buna ne kadar da benzer:

> "İnsan, ne yaman bir yapı insan! Akıl gücüyle ne soylu bir varlık! Düşünme yetenekleri ne sonsuz! Duruşu, kımıldanışı ne anlamlı ne güzel! Ne melekçe davranışları, ne tanrıca kavrayışları var! Evrenin gözbebeği insan, canlıların baş tacı! Ama benim için nedir insan, bu özü toz yaratık? İnsanın tadı yok benim için..."[II, 2, 323-330][39]

Eğer bilinç, Sein'da[40] bir "yarık" ise, o zaman bu "yarık" **Sofokles**'in zulüm tiyatrosunda Sein'ı ve kendi kendini yok eder. Antigone'de üç kahraman intihardan başka çıkar yol bulamazlar, bu arada tiran, panik içersinde harabeye dönmüş krallığını terk eder. Çok şey müthiştir. Ama insandan daha müthişi yoktur.

Nesnesel kültürün ve şiddet tiranlığının gerçekçi ve tarihsel antropolojisi, *Antigone*'nin ilk koro şarkısının *conditio humana* (insanlık durumu) hakkındaki varoluşçu felsefeye dayanan hükmünden çok uzakta gibi gözüküyor. Ancak ateş Prometheus'un insanlara verdiği ikinci hediyeydi. İlk hediye ise çok daha tuhaftı.

[247] PROMETHEUS

Evet, ölüm kaygılarından da kurtardım ölümlüleri.

KOROBAŞI

Nasıl bir deva buldun bu derde karşı?

PROMETHEUS

Kör umutlar saldım içlerine.

KOROBAŞI

Yaman bir destek vermişsin insanlara!

David Grene, *Prometheus* çevirisinin girişinde bu "kör umutlar"ı, **Platon**'un *Gorgias*'ta sözünü ettiği mitosla bağlantılandırır. Zeus iktidarının başlarında, insanlar ölecekleri günü önceden biliyorlar ve canlı canlı, giyinip kuşanmış bir halde ve bütün mal varlıklarıyla birlikte tanrılarının karşısına geliyorlardı. Bu durum fazlasıyla kötüye kullanıldığı için Zeus bu âdeti kaldırdı. **Aiskhülos** bu mitosu kendi amaçları için kullandı. Hayvanlar ne zaman öleceklerini bilirler. Prometheus insanları, hayvansılıktan çıkardı, hayvan aklını onların elinden aldı ve onlara insan aklını verdi. Onları korkularından kurtardı ve onlara "kör umut" hediye etti.

Ölümün ne zaman geleceğini bilmemek, bilmekten daha iyidir. Ölümcül hasta olduğu kendisine söylenen herkes bunu onaylayabilecektir. **Grene**'in yorumu insanla ilgili ve ince ruhludur; ama **Aiskhülos**'un Prometheus'u, "Önceden Tasarlama", önceden bilen ve bilmek isteyen biridir. "Ama neler söylüyorum, her şeyi önceden biliyor muydum? / Hepsini biliyordum başıma geleceklerin" [101]. İnsanların korkmayı unutmalarına etki eder, ama bilmezlik uğruna yapmaz bunu. Tragedyadaki kişiler arasında yegâne ölümlü olan Io, koşarak ona geldiğinde Prometheus ona, ta oradan oraya sürüklenmesinin son bulacağı âna varıncaya dek bundan sonra neler olacağını tek tek anlatır. Ancak bu bilme, kendisine çok acımasız göründüğü için bir an tereddüt ettiğinde, Okeanid korosu girer araya: "Söyle bitsin, öğrensin her şeyi / Hastaya hoş gelir açıkça bilmek / Başına neler, neler daha geleceğini" [599]. Bunun üzerine Prometheus, Io'nun çekeceği eziyetin hikâyesini sonuna kadar anlatır. Io, tragedyanın Prometheus'tan sonraki ikinci figürüdür. Io episodu merkezi bir konumdadır ve "kör umut" özel bir biçimde onun kaderiyle bağlantılı gibidir.

Io, Inakhos'un kızıydı. Inakhos, Argos'un önünden akıp giden kayalık bir dereydi. Nehir tanrıları Okeanos'un ardıllarıydı. Demek ki Io, Okeanos'un torunlarından biriydi; zaten Prometheus, Okeanodlar tarafından bu konuda bilgilendirilmişti. Bunun mitosun en eski halinde bir anlamı olabilir; su, doğumun ve cinsiyetin arketipidir.[41] Mitosun başka bir çeşitlemesinde Io Ay'dı. Yeni Ay, suyun, bütün sıvıların ve sütün yükselmesiyle ilintilidir; Io, Zeus'un sevgilisi olur. Ancak Hera bunu öğrenince güzel kızı bir ineğe çevirir ve Argos'a, o yüz gözlü canavara, Io'ya göz kulak olmasını emreder. Bunun üzerine Zeus, canavarı flüt çalarak kandırması ve sonra da öldürmesi için Hermes'i gönderir. Io özgür kalır, ancak Hera onu inatçı bir at sineğiyle kovalar, at sineği Io'nun her tarafını ısırır ve onu oradan oraya sürükler. Io'nun oradan oraya sürüklenmesi Mısır'da son bulur, orada Zeus ona insan biçimini geri verir. Io, Zeus'a bir oğlan çocuğu doğurur.

Aiskhülos eski Ay bakiresi mitosunu ve anektotlardan ve günlük sahnelerden oluşan efsaneyi temize çekmiştir. Argos'un adı yalnızca Io'nun düş gücünde geçer. Io, Hera tarafından ve kendisince anlaşılamayan tanrısal bir direngenlikle kovalanır; ancak onu bir ineğe dönüştüren Hera değildir. Bunu Zeus'un bizzat kendisi yapar. **Euripides**'in *Bakkhalar*'ına varıncaya dek başka hiçbir Yunan tragedyasında hırs ve kör içgüdü bu kadar sert ve şiddetli bir biçimde gösterilmez. Io, kendi genç kız odasında tanrıyla birleşmeyi nasıl düşlediğini anlatır.

[645] Geceler gecesi yapayalnızken odamda
Şöyle sözler duyuyordum düşlerimde:
"Ey mutlu genç kız, niçin yalnızsın
Erkeklerin en yücesi özlerken seni?
Zeus yanıp tutuşuyor senin için,
Afrodite'in gerdeğine girmek istiyor seninle.
Zeus'un isteğine karşı koyma sakın,
Kalk git Lerna'nın yeşil çayırlarına,
Babanın koyun, sığır otlaklarına,
Git ki Zeus görsün orda seni,
Doysun seni görmeye Zeus'un gözü."
Ah! Hep böylesi düşler gördüm geceleri...

Io, tanrısal arzuyu hissetmeye başlar. Tanrısal parmak, ya da daha çok tanrısal uzuv ona dokunur. Ancak o Zeus'la birleşmez. Kutsal düve, inek boynuzlu genç kız, görünmez bir at sineği tarafından kovalanır, sineğin ısırığı Io'yu sarhoş eder. Io bir inek gibi böğürerek ve yakınarak gelir sahneye. Yale'deki *Prometheus* sahnelemesinde **Irene Worth** boynuz maskesi takmamıştı. Görünmez at sineğini, tıpkı bir at kuyruğu gibi kullandığı sol eliyle ara sıra kovalıyordu. Sabırsız bir biçimde ayak değiştiriyor, bir ya da üç kez tepiniyordu. Üzerinde stilize bir kostüm de yoktu, yalnızca sade uzun bir elbise giymişti. Gözleri dev inek gözleri gibi bakıyordu. Buna benzer gözleri daha önce bir keresinde görmüştüm. Çin'de, Tibet sınırından neredeyse bin kilometre uzakta bir yerdeydi. Dağlarda, muhtemelen metal kullanmasını bile bilmeyen yabani bir dağ kabilesine ait olan bir genç kız yakalanmıştı. Kızı okula götürmüşlerdi. Bu kızın gözlerini asla unutmayacağım. O gözlerde dehşet vardı. O gözlerde hiçbir şey yoktu. Genç kızın lacivert, ıslak ve tümüyle saydam gözleri vardı. Hiçbir düşünce tarafından bulandırılmamış göller gibi gözler. O gözler, kutsal ineğin gözleriydi.

Prometheus bilinç ve zekâdır; kayalıklara zincirlenmiş halde ilk sahneden son sahneye kadar hareket etmeden durur. Io, tüm bedendir; görünmez at sineği tarafından kovalanır ve kanı emilirken yalnızca bir an için hareketsiz durabilir. Şimdiye kadarki sürüklenişinde bilinen dünyanın neredeyse dörtte birini geçmiştir.

Aiskhülos'un *Prometheus*'u, 'hareketi ve aksiyonu olmayan entelektüel bir dram' olmakla itham edilmişti. Yine de **Aiskhülos**, en sansasyonel Yunan tragedya yazarı olarak kalmıştır. "Yüreğim, dehşetin dansıdır," der koro *Yalvaran Kızlar*'da. Ve dehşetin dansını yapar. *"Non-verbal"* (sözsüz) olan, sembolik gösterilen ve arketipsel mecaz üzerinde Agamemnon'un felakete doğru ilerlediği kıpkırmızı bir halı, bu tiyatronun vazgeçilmez bir kısmıdır.

Engebesiz orkestra çukuru, Okeanos tarafından çevrelenen yerküreyi canlandırır. İnek-kadın Io, bu tabak biçimindeki sahne-yerküreyi dolanır durur. "Dünyanın sınırındaki ırmağı geçince / Güneşin ilk ışık adımlarına doğru... / Aşınca uğultularını denizin / Gorgolar[42] ül-

kesi Kisthene'ye geleceksin" [790-793]. Uygarlığın ve tiranlığın antropolojisinde *Prometheus*'un bu mitolojik zamanı tarihsel zamana dönüşür. Topokozmos coğrafi bir yeryüzü haritasıdır artık. Io'nun sürüklenişi, diye yazar **Havelock**, *Prometheus* kitabında, beşinci yüzyılda yayınlanmış bir Yunan gezi rehberinden bir pasajı andırır. "Io'nun güzergâhı, yatay bir su çapı ile iki eşit büyüklükte kıtaya ve dikey olarak da meridyenle –ki bu meridyen Nil ve onun güneydeki varsayılan uzantısıyla örtüşür– bölünmüş olan esasında çevrimsel bir yeryüzü haritasına temellenir. Ege kaba bir bakışla bakıldığında tekerleğin merkezidir; çember, içsel bir su sistemiyle ilintili olan **Homeros**'un Okeanos'unun akıntısıyla oluşturulur. Bu akıntı Io'ya, Hindistan'dan 'Etiyopya' nehrine ve Afrika'nın güney ucuna kadar eşlik eder (...) Ardından Io turunu yine meridyende bitirir, onu izleyerek su yoluyla yine Nil deltasına geri döner; böylece yola çıkmış olduğu noktanın tam karşısına gelmiş olur."[43]

"Mutsuz mutsuz dolanıp duran" genç kız Io, mutlaka doğudaki orkestra yarım dairesinin çevresini dönüyordu. *Prometheus* üçlemesinin bir sonraki bölümünde sahne kompozisyonu aynıydı, ve Prometheus kurtarıcısını bekler bir halde kayalıkların aynı yerine zincirlenmiş duruyordu. **Thomson**'un rekonstrüksiyonlarına inanacak olursak, Herakles, Afrika'dan Cebelitarık Boğazı üzerinden Avrupa'ya geri döndüğü zaman, Prometheus'un yeryüzünün batı sınırlarına varıncaya dek yaptığı turu anlatmış olmalıydı. Orkestra-yeryüzünün batı ve doğu uçlarıyla birlikte engebesiz tabağı Prometheus'un dramatik sürüklenişini, tıpkı daha önce at sineği tarafından ısırılan Io'nunkini canlandırdığı gibi canlandırır.

Io sahneyi, tıpkı geldiği gibi terk eder: inleyerek ve yakınarak. Görünmez at sineği ona giderek daha çok acı vermektedir; Io'nun duyuları karışmaya başlamıştır, o artık yalnızca acı çeken bir hayvandır. Tıpkı ateş hediye edilmezden önceki insanlar gibi. "Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi / Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı," [448] der Prometheus onlar hakkında. Io artık hiçbir şey görmemekte ve duymamaktadır; görünmez at sineği onu önü sıra kovalar, Io artık yalnızca ısırılmaktan kan revan içinde kalmış bir bedendir.

[882] Gözlerim fırlayacak sanki yuvalarından.
Bir azgınlık çileden çıkarıyor beni,
Dilim benim dilim olmaktan çıkıyor,
Karanlık düşünceler kafamda,
Yükselen dalgalarıyla bir çılgınlık...

Io'nun işkencesi masumdur. Elimizde yalnızca bazı parçaları bulunan kayıp tragedyadaki Pasifae gibi şunları söyleyebilirdi: "Tanrı beni delilikle vurdu, öyle ki, acı çektiğim halde günahlarımdan kurtulmayı istemedim, yüreğimi böylesine bir acıyla doldurmak için, böylesine bir rezillik için bir boğada ne görebilirdim ki?" Io, "inek boynuzlu genç kız", –**Camus** olsaydı böyle derdi– bedenin arzulanıp durduğu bir dünyanın içine atılmıştır. Ve Io artık dayanılmaz arzuyla kendi kendisini birbirinden ayrı tutamaz; bu dayanılmaz arzunun kendi kendisinin içinde mi olduğunu yoksa tanrılar tarafından mı ona gönderildiğini bilemez. İnsani inek yalnızca tiksinti, iğrenme, kendi kendine, bedenine ve bütün dünyaya karşı **Sartre**'ın *nausée*'sini (iç bulantısını Ç.N.) hisseder; görünmez at sineği onu yıldırmıştır. Savunmasız Io, kan revan içindeki genç inek, **Schopenhauer**'e özgü kör kozmik arzunun en mükemmel imgesidir. Denizler ve kıtalar üzerinden kör rastlantıyla sürüklenerek Io dayanılmaz arzunun *eros*'unu canlandırır. *"Wings, and no eyes, figure unheedy haste,"* denir **Shakespeare**'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda. Helena aynı görünmez at sineği tarafından ısırılacaktır.

Kayalıklara zincirlenmiş olan Prometheus, hareket etmeden Kafkasya Dağlarının doruğunda durmaktadır, gökyüzüyle yeryüzü arasına gerilmiştir. Bu dikey eksen üzerinde iki taraf arasında dünyanın hikâyesi gerçekleşir: tanrılar ve insanlar. Bir dakika bile hareketsiz duramayan Io, yeryüzünün çevresinde, yatay bir eksen boyunca koşturup durur. Su ve Ay'la bağlantılı olarak dairesel bir biçimde hareket eder ve önlenemez verimliliğin kendisidir. Suyun arketipsel simgesi, ateşin simgesinin karşısına konumlandırılmıştır. Gökyüzünden gelen ateş yakıp yıkar, gökyüzünden gelen su tarlalara hayat verir; dünyevi ateş yaratıcıdır, su ise yakıp yıkıcıdır.[44] **Aiskhülos**, mitosun dünyevi anlamını akıldışı kozmik umutla, insanlık tarihinin acımasızlığını mitosla ilgili *teofani*'yle[45]

uzlaştırmak isteyen tek tragedya yazarıydı. Sonuçta tanrısal yağmur Io'nun üzerine düşecektir. Sürüklenişinin sonunda Io, Zeus'la birleşecek ve ona bir oğul doğuracaktır. Mitos sürekli olarak kozmosun dikey ekseni üzerinde seyretmektedir, mitos gökyüzüyle yeryüzü arasında bir aracılıktır. Io tanrı tarafından seçilmiştir, onu bir türlü rahat bırakmayan görünmez at sineği "tanrının kırbacı"dır. Tanrıyla birleşebilmek için, insanın önce hayvan olması gerekir. "*Abêtissez-vous*" (Alıklaşın. Ç.N) diye yazar **Pascal**. Hayvanlaştırmak mistik deneyimlerin en başlıcalarından biriydi; en önemlilerinden biri olarak da kaldı. İnek boynuzlu genç kız tanrının mistik karısıdır. Zeus'la birleşmesinden Io, onüçüncü kuşakta, Zeus'un yeniden birleşeceği kadını doğuracaktır. Bu kadın bir uzlaşma figürü olacak olan bir oğul getirecektir dünyaya.

Bu, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta adıyla anılmayan oğul Herakles'tir. Üçlemenin sonunda Herakles okuyla, Prometheus'un çektiği işkence sırasında her sabah karaciğerinin yeniden çıkan bölümünü yiyen kartalı öldürecektir. Herakles, yani 'Beklenen', *Prometheus* döngüsünde uzlaşmanın figürüdür. Ancak bu uzlaşma için önceden bir bedel istenir. Hermes, Zeus'un elçisi, bunun ne olduğunu Prometheus'a söyler:

[1026] Bu işkencenin sonu da gelmez bilesin,
Bir tanrı geçmedikçe senin yerine,
Katlanmadıkça senin çektiğin acılara,
İnmedikçe Hades ülkesine,
Kapkara derinliklerine Tartaros'un.

Burada yine adıyla anılmayan tanrı Kentaur Kheiron'dur. Kentaur Kheiron, tüm Yunan mitolojisi içersinde en gizemli figürlerden biridir. En yaşlı tanrılar kuşağına aittir ve belki de Kronos'un oğludur. Kentaur Kheiron bir bilge, hoca ve ilk doktordu. Bu sanatı Asklepios'a devretmişti. Akhilleus'u yetiştirmiş ve Herakles'le arkadaş olmuştu. Yanlışlıkla Herakles'in zehirli okuyla dizinden yaralanmıştı. En ağır yaraları bile iyileştirmeye kadirken, kendi kendisini iyileştiremiyordu. Dinmek bilmeyen acılardan bitkin düşmüş bir halde, Prometheus için ölmeye hazır olduğunu açıkladı.[46]

Tanrıların oğulları yeryüzüne çıkmakta, acı çekmekte, ölmekte,

Hades'i ziyaret etmekte, ama sonra ölülerden ayrılarak ayağa kalkmaktadırlar. Kheiron, Yunan mitolojisinde ve belki de bütün mitolojilerde gönüllü olarak –hem de ebediyen- cehenneme inen tek tanrıdır. Uzlaşma ve uzlaşmanın bedeli topokozmosun aynı dikey ekseni üzerindedir. Tanrı-tiran artık tanrı-baba olacaktır. Kindar Zeus, adil Zeus'a dönüşecektir. Ancak yeni ittifakın bedeli başka bir tanrının ölümüdür. Kozmos, Olümpos ve Tartaros olarak ikiye bölünmüş halde kalır; *teofani* ve "Yukarısı"yla "Aşağısı" arasında ebedi bir uzlaşma "kör bir umut" olarak kalır. Tanrısal ekonomide yeryüzünde çekilen acıların toplamı her zaman sabit kalmak zorundadır ve Kheiron'un iyileşmeyen yarası bitmek bilmeyen ve asla karşılığı verilmeyecek olan bütün acıların simgesel bir göstergesidir.

5

Ateş, kör umuttur; kör umut ise ateştir. Ateş sınırsız büyümenin, insani ölümsüzlüğün ve bütün tanrıların düşüşünün kör umududur. Kör umut müthiş bir ateştir, hayvansı masumiyetten çıkışın acı ödülüdür; mutsuz bilinçtir; bitmek bilmeyen ıstıraptır. **Marks**, Prometheus'u "Felsefi takvimdeki en kibar aziz ve din şehidi," olarak tanımlar.[47] "Proleteryanın kutsal patronu," diye niteler **Thomson**, Prometheus hakkındaki çağdaş bir vargıyı.[48] Başka hiçbir Yunan tragedyasında hükümete –çifte anlamıyla ve çifte sembolüyle: tanrılara ve dikta yönetimine– bu denli öfkeli bir sertlikle saldırılmamıştır.

[975] Açıkçası bütün tanrılara düşmanım ben:
İyilik ettim kötülük gördüm hepsinden.

Boynuzlu bakire Io, her tarafı ısırılmış bedeniyle işkencecisinden nefret etmektedir. Kurtarıcı ve intikam alıcı oğulun kehanetleri onunla ilgilidir, ancak eziyet gören Io için Zeus'u tahtından indirecek olan kişi yegâne umuttur.

[757] IO
Zeus tahtından düşebilir mi bir gün?

PROMETHEUS
Çok mu sevinirsin böyle bir şey olsa?
IO
Elbette, onun yüzünden değil mi çektiklerim?
PROMETHEUS
Peki öğren öyleyse, bu olacak bir gün.

Hepsi Zeus'tan nefret etmektedirler, Io ve kötüye kullanılan doğa güçleri; polisiye kolluk kuvvetlerinin, politik düzenbaz Okeanos ve ayak işlerine bakan Hermes'in dışındaki herkes. **Aiskhülos**'ta koro hiçbir zaman olayların salt tanığı ve yorumcusu değildir. *Zincire Vurulmuş Prometheus* tam tersine koronun –iki öğeyi temsil eden Okeanidler korosunun– kahramanla birlikte telef olduğu tek tragedyadır. Su ve hava, Prometheus'un acısını paylaşmak üzere yukarıdan aşağıya uçarak gelir. Başlangıçta isyan karşısında dehşete kapılan koro, yavaş yavaş acı dünya hikâyesini öğrenir. Prometheus bu genç kızlar ve kuşlar korosunu yüreklendirmiştir, tıpkı daha önce insanları yüreklendirdiği gibi. Koroya devrimci düşünceler aşılamıştır.

[1058] HERMES
Çılgın düşünceler, çılgın sözler bunlar!
Akılla ilgisi var mı bu dileklerin?
Biraz olsun gevşemiyor azgınlığı.
Ama sizler ki acıyorsunuz ona
Hemen uzaklaşın, kaçın buralardan.
Yoksa bir anda aklınızı başınızdan alır
Şimşekle yarılan göklerin gümbürtüsü.
KOROBAŞI
Başka türlü konuş, inandırmıyorsun beni,
Hiç hoş görmeyeceğim sözler ediyorsun.
Ne demek, kalleşlik etmemi mi istiyorsun?
Hayır, belayı paylaşacağım onunla:
Dönekliğe yer vermem yüreğimde,
En iğrendiğim şeydir döneklik.

Kozmik perspektifte Zeus'un doğmamış oğulları arasında seçim gerçekleşir: Yeni İttifak'ın oğlu ve "babasından daha güçlü olan" oğul arasında. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un dramatik perspektifinde ise kendi kendine karşı sadakat ve ihanet, cesaret

ve korkaklık, eğilmezlik ve teslimiyet arasında seçim gerçekleşir. Bu, politik kategorilerde devrimci programla uzlaşma, uyum sağlama arasındaki seçimdir.[49] Prometheus'un seçimleri tutuklu birinin seçimleridir. "Tanrıyken tanrı öfkesinden korkmadın / Şeref paylarını ölümlülere vermekle / Kurulu düzeni çiğnemiş oldun" [28]. Peki ama, "kurulu düzen, ve "kurulu düzenin çiğnenmesi"nin, olması gerekenin, gardiyanla tutuklu arasında, "Yukarısı"yla "Aşağısı" arasında münasebetsiz olanın belirlenmesine izin veren ölçüt hangisidir? **Marks**, "tanrı hizmetkârı" Hermes'le Prometheus arasındaki konuşmadan Prometheus'un cevabını alıntılar: "Bil ki senin köleliğinle değiştirmem / Benim başıma gelen belalar belasını" [966]. Ve bundan önce, "Berlin 1841 Mart'ı" tarihli doktora tezinin önsözünde **Marks** şöyle yazar: "Prometheus'un: 'Açıkçası bütün tanrılara düşmanım ben' yollu itirafı, felsefeye özgü bir itiraftır; insani bilinci en üst düzey tanrısallık olarak tanımayan bütün göksel ve dünyevi tanrılara karşı söylenmiş bir söz. Onun yanında hiç kimse durmamış olsa gerektir." Prometheusizm'in **Marks**'a ait bu manifestosu, **Goethe**'nin ve **Shelley**'nin kayalıklardan kurtarılmış ve romantik Prometheus figürlerine, katı ve gerçekçi **Aiskhülos** antrolopolijisinden daha yakın durmaktadır.[50]

Yukarısı ve Aşağısı olmak üzere ikiye ayrılmış olan, gerçek dünyada, der bize **Aiskhülos**, barışma ile yeni tiranlık arasında, uzlaşma ile "babasından daha güçlü" yeni bir oğul arasında her zaman bir tek seçim vardır; ama yine de "yeni bir iktidar hüküm süren herkes serttir" **Aiskhülos** gökyüzünün asla uzunca bir süre boş kalmadığını ve yerinden edilen tanrının yerine büyük bir hızla yeni bir tanrının geçtiğini çok iyi biliyor olmalıydı.

Goethe'nin ve **Shelley**'nin Prometheus'u, şeytanın erkek kardeşiydi.[51] Ancak melekler kibir günahı işledikleri için gökyüzünden kovulmuşlardır. İblis mantığın prensidir. Yanında başka hiç kimseye dayanamayan ve daha öncekilerden daha acımasız gibi gözüken bu son tanrılık mantığın kibridir. Bu tanrılık kaderi önceden gördüğünü, onu değiştirebileceğini ve yönlendirebileceğini sanır. Özgürlük **Marks** için bilincine varılmış gerekliliktir. Tarihte **Geist**'ın **Hegel**'e özgü gerçekleştirilmesi ve **Marks**'a özgü "tarihsel gereklilik" Prometheus'un insanlara hediye ettiği şu "kör

umutlar"a dahildir.[52]

Malraux'nun *Küçümseme Çağı* (*Le Temps du mépris)* adlı yapıtında işkence gören tutuklu, "İnsani özgürlük, bilinç ve insani alınyazılarının düzenlenmesi değilse nedir?" diye sorar. "Bir tek ben göze alabildim bunu / Ve kurtardım insanları, önledim / Hades'in karanlıklarında yok olup gitmelerini,"[235] der Prometheus tragedyanın başında. Ve sondan hemen önce, Tartaros'a düşüşünden az önce, gururla şöyle ilan eder: "İstese de ölemeyen neden korkabilir?"[933]. Bütün mezheplerin şehitleri her zaman kendilerinin ölümsüz olduklarını ileri sürerler; bütün devrimlerin devrimcileri ölürler, bu arada mezarlığın öte yanında zafere ulaşacaklarının kesin olduğunu tekrarlayıp dururlar.

19. yüzyılın yorumlarında Prometheus, kutsal bir şeytan, kutsal bir Carbonaro*, kutsal bir proleterdi. O ruhun ya da insanlığın kurtarıcısıydı. Talih, kader ya da tarihsel gereklilik –her biri kendi statüsüyle doğru orantılı olmak üzre- ahlakın, akılcılığın ve anlamla dolu oluşun seyrine teslim olmuştu. Teogoni bir *teodise*'ye[53] dönüşmüştü. Gökyüzü saldırısı ya da tarih bütün acıların telafisi olmalıydı. Peki, görünmeyen bir at sineği tarafından ısırılan Io'nun umudu ve Tartaros'a düşen Prometheus'un umudu da kör umutlar idiyse, ne olmuştu yani?

[519] KOROBAŞI
Zeus'un kaderi hep başımızda olmak değil mi?
PROMETHEUS
Orasını kurcalama, bilmen doğru olmaz.
KOROBAŞI
Demek yüce bir sır bu, saklıyorsun benden.

Sondan hemen önce Prometheus şöyle der: "Zaman her şeyi öğretir sonunda" [981]. İran'ın kutsal kitabı *Bundahishn*'in I. Bölümü'nde buna çok benzer bir yer vardır: "Zaman, her iki yaratıdan daha güçlüdür."[54] Peki ama zamanın öğrettiği şey aslında nedir? **Aiskhülos**'un *Prometheus*'unun çok anlamlılığı iki zamanın aynı anda bir arada bulunuşunda yatar: Atina'nın, yani mantığın kral-

* Carbonaro: İtalya'da Napoli Krallığında Napolyon monarşisine karşı ayaklanan Cumhuriyetçi ve 1820 Napoli Devrimi'ni yapan örgüt elemanı. Sözcük anlamı: 'kömürcü' (Yay. N.)

lığının ve büyük uzlaşmanın, kozmogoninin ve tarihin sonunu gösterdiği efsanevi ve didaktik zamanın; ve, Prometheus'un göksel havai fişeklerin göz kamaştırıcı ışığı altında ebedi olarak Tartaros'a düştüğü umut-olmayan-zamanın.

19. yüzyılın iyimser şairleri ve düşünürleri için Prometheus, *nihai* olarak yenecek olandır; acı çekmek yalnızca ilerlemenin ödülüdür. Prometheus'un trajedisi, onun *erken* gelmesinden kaynaklanır. Ancak bizim deneyimlerimize **Camus**'nün acı yorumu daha yakın durmaktadır. Prometheus'un büyüklüğü başkaldırı ve kaçınmadır. Umutsuz başkaldırı ve kaçınma. "Yengi istenecek bir şey olurdu. Ama bir tek yengi vardır, o da durasızdır. Hiçbir zaman elde edemeyeceğimdir bu. İşte çarptığım, takılıp kaldığım nokta. Prometheus'un, çağdaş fatihlerin birincisinin, devriminden başlamak üzere, tanrılara karşı her zaman bir devrim olur. İnsanın kendi yazgısına karşı açtığı bir hak davasıdır bu; yoksulun davası bir bahaneden başka bir şey değildir." Ve birkaç satır sonrası:

> "Evet, insan kendinde başlayıp kendinde biter, ötesi yoktur. Bir şey olmak istiyorsa bu yaşam içinde olur. Şimdi bunu fazlasıyla biliyorum. Fatihler bazı bazı yenmekten ve aşmaktan söz ederler. Ama hep 'kendi kendini aşmak'tır demek istedikleri. Bunun ne demek olduğunu bilirsiniz. Her insan kimi anlarda kendini bir tanrının eşiti gibi duymuştur. Hiç değilse böyle söylerler. Ama bu bir anlık bir sürede, insanın tinsel varlığının şaşırtıcı büyüklüğünü duymuş olmasından gelir. Fatihler kendilerini insanlar içinde sürekli olarak bu yüksekliklerde ve bu büyüklüğün tam bilinci içinde yaşayacak kadar güçlü bulan kimselerdir yalnız." Ve şöyle sürüyor: "Fatihler en fazlasını yapabilirler. Ama insanın isteyince yaptığından fazlasını yapamazlar. İşte bunun için insan kavşağını hiç bırakmaz, devrim ruhunun en yakıcı noktasına dalarlar. Sakatlanmış yaratığı bulurlar orada; ama sevip hayran oldukları biricik değerlerle, insan ve sessizliğiyle de orada karşılaşırlar."[55]

Çiçero'da üçlemenin kayıp bölümlerinin bazı parçaları çıkar ortaya. Prometheus bitmek bilmeyen işkenceye daha fazla dayanamaz; ve artık yalnızca insani bir ölümün özlemini çekmektedir: "*amore mortis terminum anquirens mali.*"[56] Bir tek insan hayatının

zamanı acının zamanıdır. Olasılıkla Prometheus tragedyasının sonuyla bağlantılı olan **Pindaros*** şiirinde Zeus'un şimşeklerinin gözcülüğünü yapan kartal bir keresinde perilerin Apollon'un arpı eşliğinde söylediği şarkı sırasında uyuyakalır. Belki de bu kartal, Prometheus'un karaciğerinden bir parça koparmak için her sabah Kafkasya dağlarına uçan kartalın aynısıdır.[57]

> Ancak hükümdar asasının üzerinde Zeus'un kartalı uyuyor,
> Ağır kanatları her iki yana sarkmış duruyor...
>
> (*İlk Kehanet Şiiri*, Stauffenberg)

Kartal müziğin tatlı nağmelerine kapılmıştır ve öfke Olümpos sakinlerini terk eder. Bu geçiciliğin ve unutmanın zamanıdır, bu aynı zamanda "absürd âsi"nin tragedyasının da sonudur.

Kafka, Çiçero'nun incelemesini ve **Pindaros**'un şiirini biliyor olmalı; onun dört *Prometheus* efsanesi bunu gösterir:

> İlkine göre tanrıları insanlara gammazladığı için Kafkas dağlarına zincirlendi, ve tanrılar, onun her gün yeniden tamamlanan ciğerini ısırması için kartallar gönderdiler.
>
> İkincisine göre Prometheus, didikleyip duran gagaların önünde acıyla giderek daha çok kayalıklara bastırdı kendini, ta ki kayalıklarla bir oluncaya kadar.
>
> Üçüncüsüne göre nedensiz Olan Şey'den yorulundu. Tanrılar yoruldular, kartallar yoruldular, yara yorgunca kapandı.
>
> Geriye açıklanamayan kayalıklar kaldı. – Efsane açıklanamayanı açıklamaya çalışır. Efsane bir gerçek nedeninden geldiği için, yine açıklanamayan bir şeyle son bulması gerekir.

Kafka'nın benzersiz zekâsı, topokozmos anlamını yitirdiğinde ondan geriye sadece gökyüzüyle yeryüzü arasındaki boş dağların kaldığını fark etmişti. Ancak bu henüz Prometheus mitosunun sonu değildir. Bütün dram tarihi içinde kahramanın, oyunun başından sonuna kadar yerini terk edemediği ve hareketsiz kaldığı yalnızca iki yapıt vardır.[58] İlki, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'tur. İkincisinde ise kadın kahraman önce beline kadar, ondan sonra boynuna kadar bir kum tepesine gömülüdür. Koro yoktur, yalnızca o kadına ulaşamayan felçli bir erkek vardır. Bütün dış dünya-

* Pindaros(İÖ. 520-446) Antik Yunan'ın en büyük lirik şairi. (Yay.N.)

dan, bütün eşyalardan geriye yalnızca bir şemsiye, büyük bir el çantası, tuvalet araç gereçleri ve bir tabanca kalmıştır. Kadın bu tabancayı öper ve onu kenara koyar, çünkü artık çok geçtir, boynuna kadar kuma gömülmüştür; elleri toprağın altındadır. Zil sesleri zamanı ölçer. Yukarısı ve aşağısı hâlâ varlıklarını sürdürmektedirler, ancak yeryüzü kumdan başka bir şey değildir; ve gökyüzü tamamen boştur, artık bulut bile yoktur. Bütün aksiyon bir toprağın-içine-gömülme üzerine kuruludur. Sürekli devam eden bir gömülme.

Bu son-zamandır: Toprağın içine gömülmekten başka hiçbir anlam taşımayan toprağın-içine-gömülme zamanıdır. Zeus artık gereksizdir. **Beckett**'in *Mutlu Günler*'i, Prometheus mitosunun son çeşitlemesidir.

ÜÇ KEZ ALDATILAN AİAS
ya da
ABSÜRD KAHRAMANLIK

1

"Ay, ay! Adımın felaketime bu kadar iyi uyacağı kimin aklına gelebilirdi?"[1] [429]. Yaşlı Oidipus'un kendine ölmek için bir yer seçtiği sonuncusu hariç **Sofokles**'in bütün tragedyalarında, kahramanlar *conditio humana*'nın sınırlarını sonuna kadar zorlarlar. Biz onları insanlara ve dünyaya çoktan nihai olarak yabancılaştıkları anda gözlemleyebiliriz. En son agon, kahramanın agonisidir. Annenin ve onun sevgilisinin öldürülmesinden sonra artık ortaya hiçbir Erinüs çıkmaz; ne mahkeme kurulur ne de günahlardan kurtulunur. Koro kıssadan hissesini söyleyecek ve dağılacaktır. Orestes ve Elektra suçlarıyla baş başa kalırlar. Tanrıların artık onlara ihtiyacı yoktur; onlar şehre, hatta kendi kendilerine bile yabancılaşmışlardır. Aralarında tek bir söz bile konuşmazlar. Onlar babalarının öcünü almak için yaşamışlardır. Görev ve nefret şimdi artık iki cesettir. Klütaimnestra'nın ve Aigisthos'un bedenlerinden yavaş yavaş akan kanla Orestes ve Elektra her türlü var olma hakkını yitirmişlerdir.

Sofokles'in bütün dramaturgisi kahramanın toprağın ayaklarının altından kaydığını ve tanrıların sustuğunu nihai olarak kavradığı bu önemli âna hizmet eder. Ancak şimdi, *conditio humana*'nın gerçekte ne olduğunun tümüyle bilincine varmış bir halde, kahramanca seçim olanaklıdır: İntihar etmek ya da yaşamaya devam etmek ve kendi gözlerini kör eden Oidipus gibi yaşamaya devam etmek suretiyle dünyanın saçmalığıyla alay etmek. **Sofokles**'in günümüze kadar ulaşan yedi tragedyasında altı intihar ve bir intihar girişimi olduğu gibi daha çabuk ölmek için yakarışlar mevcuttur. Ancak yalnızca *Aias*'ta kahraman seyircilerin gözleri

önünde intihar eder, öğle saatlerinin pırıl pırıl aydınlığında. Ve yalnızca *Aias*'ta ceset gösterimin bütün ikinci bölümü süresince tragedyanın bitişine kadar sahnenin üzerinde kalakalır.[2]

Aias'ın burun deliklerinden kara kan akar ve Tekmessa cesedin üzerine bir örtü örter. Ancak Teukros, Aias'ın üvey kardeşi, örtüyü hemen kaldıracaktır. Bu devasa ceset gösterimin sonuna kadar tragedyanın en önemli figürü olarak kalacaktır. Aias hâlâ nefret etmektedir, ölümünden sonra da ondan nefret edilecektir. Akhilleus'un ölümünden sonra zırh, yürekli Yunanlı'da kalmalıdır. Ancak seçim sırasında ya seslerde bir hile yapılmış ya da mahkeme rüşvet almıştır; her durumda Hefaistos'un yaptığı zırh, Odüsseus'a verilir. Ertesi gün Aias, sabah alacasında, Yunanlı lideri öldürmek üzere gelir. Aias birçok kez aldatılmıştır. Athene onun gözlerine kanlı bir tül örter[3], bunun üzerine Aias, Akhalar'la Odüsseus'u parçalayacağı yerde koyunları parçalar. Utancından bir türlü kurtulamaz. Aias kendini öldürür. Aslında tragedyanın bu noktada son bulması gerekir. Aias kendini öldürmüştür, ama dünya hâlâ yerinde durmaktadır. Aias'ın öfkesinin yöneldiği bu dünya nasıl bir dünyadır? Aias'ın intiharı yalnızca gerçek dünyanın ölçütleriyle ölçülebilir.

Ancak tam tersine, gerçek dünya da Aias'ın intiharının ölçütleriyle ölçülebilir.

Tragedyanın ikinci bölümü Aias hakkında kurulan bir mahkemedir. Bu mahkemede Aias'ın cesedi aynı zamanda davacıdır.[4] Birinci bölümdeki dünyayla acımasız hesaplaşma politik görüş ayrılıklarıyla ve hakaretlerle son bulur. Bu ceset hâlâ fazla büyüktür. Herkes onunla orantılanır, dostlar ve düşmanlar, hatta Aias'ın sonunda yine de gömülmesini, küçük ve tek boyutlu hale gelmesini borçlu olduğumuz Odüsseus bile.

Aias bütün **Sofokles** tragedyaları içinde **Homeros**'u en çok andıran oyun olarak kabul edilir, yine de **Homeros** destanının kahraman olmayan dünyayla olan bu acı yüzleşmesinde, *İlyada*'nın kahramanları **Euripides**'te olduğundan çok daha insafsız parçalanırlar. **Sofokles**, Aias'a bir an için soğuk kehanet bahşetmezden ve ona **Homeros**'un büyüklüğünden farklı bir büyüklük ve çok daha acı bir kahramanlık sağlamazdan önce Aias'ın öncelikle büyük-

lükten ve kahramanlarından arındırılması gerekmektedir.

Bu devasa ceset hâlâ sahnede yatmaktadır. Menelaos, Agamemnon ve Odüsseus çoktan gitmişlerdir. Askerler ve Teukros, Aias'a son saygıyı gösterirler. Ceset törensi bir biçimde cenaze alayıyla sahneden çıkarılır. Peki ama **Sofokles**'in tragedyasında gömülen Aias, nasıl bir Aias'tır?

2

Akhilleus, savaş kurulunda, Agamemnon'un, ganimet olarak elde ettiği kadını Briseis'i elinden almaya karar verdiğini öğrenince küplere biner. Kılıcını yarısına kadar kınından çıkarır ve Athene arkasında belirdiğinde bu kılıcı krala karşı çekmeye kararlı gibi gözükür:

> "Durdu Peleusoğlunun arkasında, ayakta / görmedi onu ordakilerden hiçbiri / göründü yalnız Peleusoğluna, kavradı sarı saçlarından / Sarsıldı Akhilleus, döndü baktı arkasına / Pallas Athene'yi tanır tanımaz parladı gözleri / Kanatlı sözler söyledi ona, dedi ki: / "Ne diye geldin gene, kalkanlı Zeus'un kızı? / Atreusoğlu Agamemnon'un taşkınlığını görmeye mi? Birazdan ne olacak ben söyleyeyim sana: Canıyla ödeyecek böyle caka satmayı o." / Gök gözlü tanrıça Athene karşılık verdi, dedi ki: "Ben seni yatıştırmak için indim gökten, Beni dinlersen kavgayı bırak, kılıçtan çek elini / anlat ona başına geleceği, söv say yeter." (*İlyada*, 1. Böl., 197-211)

Akhilleus'un zırhı Odüsseus'a verilince, öfkeli Aias yalın kılıç Akhalılar'ın çadırlarına seğirtir. O sırada Athene arkasında belirir. Ancak **Sofokles**'in Athene'si Aias'ın gözlerini görmez kılar ve duyularını aldatır. Aias kılıcıyla bir hayvan sürüsüne saldırır.

Briseis "pespembe"dir, ve Akhilleus her gece onunla yatmaktadır. Akhilleus'un zırhı Hefaistos'un demirhanesinden çıkmadır. Yine de Briseis ve Akhilleus'un zırhı, her şeyden önce gösteren özellikleri taşırlar. Briseis, Akhilleus'un payına düşen bir savaş ganimetidir. Savaş tutuklusu kız da, zırh da ganimettirler, yürekliliğin somut göstergeleri, kahramanın statü simgeleridirler. Ganimet

kadın ve zırh onun onurudur.[5]

Homeros'un Akhilleus'u ve **Sofokles**'in Aias'ı aynı durumdadırlar.[6] Kahramanlık düzeni tehlike altındadır. Akhilleus gemisine geri döner ve bekler. Ancak Patrokles'in ölümünden sonra savaşa geri dönecek ve Hektor'u öldürecektir. Seçimini yapmıştır. Kahramanlık düzeni kurtulmuştur. "Telamon'un oğlu Aias'tır erlerin en üstünü / ama bu, Akhilleus'un öfkesi sürene dek böyle / yoksa Akhilleus çok üstündür ondan..." (*İlyada*, 2. Böl., 768). **Flaubert** kahramanları hakkında şöyle yazar: "Onların hepsini bokun içine batırdım." Akhilleus'tan sonra en yürekli Yunanlı Sofokles tarafından parçalanmış hayvanların kanına batırılır. "Başından terler, ellerinden kan akıyor!" [9].

Aias *İlyada*'da da müthiş terler: "... terler akıyordu bedeninden sel gibi" (*İlyada*, 16. Böl., 109). Ancak bu, savaşın kargaşasının ortasında, Troyalılar'ı Yunan gemilerinden atarken meydana gelmiştir. **Sofokles**'te ise Aias ter içinde bir kasap olarak gözükür. Athene, korku içindeki Odüsseus'u seyretmesi için onu az önce sahneye çağırmıştır:

[101] ATHENE

Peki iyi ya Leartes'in oğluna ne oldu? Başına ne bela getirdin? Yoksa elinden kaçabildi mi?

AIAS

O melun tilki nerede; onu mu soruyorsun?

ATHENE

Evet, rakibin Odüsseus'tan bahsediyorum.

AIAS

En makul esirim, tanrıçam, içerde oturuyor; ölmesin, daha istemiyorum.

ATHENE

Öldürmeden önce ona daha neler yapmak, neler elde etmeyi bekliyorsun?

AIAS

Önce onu çadırımın direğine bağlayıp...

ATHENE

O zavallıya ne fenalık edeceksin?

AIAS

Bir kere sırtı kırbacın altında kana bulansın, sonra da ölsün istiyorum.

Athene, kendisi tarafından delirtilen Aias'a, tıpkı Aias'ın bacaklarını bir iple bağladığı "beyaz ayaklı koç"a ettiği işkence gibi işkence eder. **Sofokles**'in tragedyaları eski filologların gözünde kısa bir süre öncesine kadar d u y g u s u z, u l v i ve t u t u c u bir tiyatro idi. Gerçek **Sofokles**'te ise canlı canlı yakılan Herakles; iyileşmeyen yarasıyla Filoktetes acıdan haykırırlar. Ve Aias[7]. Aias en yüksek sesle haykırandır. Athene'nin kahramanları kızıştırdığı, korku içindeki Odüsseus'un ve keçileri öldüren devin yer aldığı Aias öndeyişi, bir satire[8] ya da bir **Aristofanes** parodisine benzemektedir. Günümüz seyircisi ise **Brecht**'in tiyatrosunu hatırlayacaktır. Aşikâr olamayan şey aşikâr olarak görünür. Aşikâr olan şey aşikâr olmaktan çıkar. Düşmanların öldürülmesi kahramancadır; ama insanlar yerine hayvanlara eziyet etmek kahramanca değildir.

[234] ... esir ettiği sürüyle geldi! Bazılarını çadırda, yerde kılıçtan geçirdi, bazılarının yanlarına vurarak iki parça etti; iki beyaz ayaklı koyunu havaya kaldırıp birinin başını, dilinin ucunu kesti attı; ötekini de bir direğin tepesine dimdik bağlayıp, eline atları bağlamaya yarayan büyük bir kayış aldı; bir insanın değil, bir tanrının öğrettiği ağır küfürleri savurarak, keskin keskin öten çifte kırbaçla vurdu.

Ordunun sürülerine göz kulak olan çobanların öldürülmesinden Odüsseus söz eder; koyunların ve sığırların parça parça edilmesinden ise Athene söz eder; ve Aias'ın ganimet kadını Tekmessa, Aias'ın sığırların boğazını nasıl kestiğini ve çoban köpeklerinin omurgalarını nasıl parçaladığını anlatır. Hayvanlara yapılan işkencenin değişik seslere dağılmış bu eza dolu, sadist tanımlaması bütün öndeyişi ve ilk episodun yarısını kaplar.

Tekmessa'nın Aias'ın çılgınlıklarını anlattığı ve Aias'ın haykırışlarının çadırdan duyulduğu bu uzun sahne boyunca koro orkestra çukurunda sakin durmaz. Jestlerle ve beden hareketleriyle, *non-verbal* (sözsüz), çılgınlığı, aşağılanmayı ve işkenceyi gösterir, ya da daha doğrusu cisimleştirir. "Eğer bugün, **Aiskhülos**, **Sofokles**, **Shakespeare** hakkında, onlara yaraşır bir fikir vermekte ne denli beceriksiz olduğumuz ortaya çıkıyorsa, bu, çok büyük bir olasılıkla, tiyatrolarının fiziğini sezemeyeşimizdendir."[9]

Sonunda Aias haykırmayı keser. Çadırın içi görünmektedir: Aias, parçalanmış hayvanlardan oluşan bir dağ üzerinde bir kasap gibi oturmaktadır. "Beyaz" **Sofokles**, kırmızı kan lekelerinden ve kesilmiş başların görüntüsünden, **Shakespeare** ya da Elisabeth dönemi insanları kadar az korkmaktaydı. **Sofokles** kahramanın tamamen parçalara ayrılmasına, fiziksel olarak ve gösterişli bir biçimde rütbe indirimine uğramasına ihtiyaç duymaktaydı.[10] Athene, Aias'ı seyirlik hale getirmiştir. "Onun bu hastalığını şimdi sana da açıkça göstermek istiyorum: gör de bütün Argoslular'a anlat" [66].

İlyada'daki Yunanlılar acımasızdırlar ve nefretleri ölçüsüzdür. Agamemnon kimsenin Troya'yı canlı olarak terk edemeyeceği kehanetinde bulunur, hatta doğmamış çocuklar bile annelerinin karnından çıkarılacaktır. Akhilleus, Hektor'un cesedini atların arkasında yerlerde sürükler ve Patrokles'in cesedinin bulunduğu odun yığının önünde Troyalı oniki ihtiyarı öldürür. Ancak **Homeros**'un dünyası henüz işkenceyi tanımamaktadır. Öldürmek ciddi bir iştir; ağır bir ameliyat gibi nesnel, dikkatli ve kuru kuru betimlenir. "(...) kalçasından vurdu Aineias'ı / bacağın kalçaya girdiği oynak yerinden vurdu / kırdı oynak yerini, etti kasları paramparça / pürtüklü taş yırttı deriyi / yiğit Aineias diz üstü çöktü / iri elleriyle dayandı toprağa / karanlık gece örtüverdi gözlerini" [*İlyada*, 5. Böl., 305-310]. Öldürmenin ön koşulu insan anatomisini ayrıntısıyla bilmektir; öldürmenin betimlemesi bu bilginin yaygınlaştırılmasıdır. "Ama Meriones bırakmadı peşini / kaçarken kargısıyla vurdu onu / vurdu hayalarıyla göbeği arasından / Ares'in ölümlülere en çok acı verdiği yerden" [*İlyada*, 13. Böl., 567 vd.]

Anlatıcı her zaman tarafsızdır ve hem öldürene hem de ölene gerekli saygıyı gösterir. "Akşam yıldızı denen bir yıldız vardır hani / yıldızların en parlağı, en güzeli / sağ elinde sallanan sipsivri kargı öyle parlıyordu / Akhilleus bu kargıyla kötülük kuruyordu Hektor'a / hesaplıyordu güzel etinin neresine en iyi gireceğini / Bütün gövdesi kaplıydı tunç silahlarla / zorla öldürdüğü zaman Patroklos'u / ondan soyduğu güzel silahlardı bunlar. Bir tek yeri açık kalmıştı Hektor'un / köprücük kemiğinin omuzu boyundan ayırdığı yer / adamın çok kolay canı alınırdı ordan / Ateşli bir saldırışla sapladı kargıyı oraya / temren dosdoğru girdi yumuşak boğazdan içeri" [*İlyada*, 22. Böl., 319-327]. Hek-

tor'un ölümü bile bu dünyayı sarsamaz. Ölüm de kahramanlık düzenine dahildir. "(...) savaştan kaçmanın sonu ne / yaşlanmadan, ölümsüz yaşamak mı? / Bunu bilseydim, ne kendim savaşırdım en önde / ne de seni yollardım erlere ün veren savaşa" [*İlyada*, 12.Böl., 322-325].

Eğer ölüm kaçınılmazsa, kahraman olarak ölmek daha iyidir.[11] Bu, çok acımasız bir bilmedir. Yenen ve yenilen, her ikisi de öleceklerini bilmektedirler. Belki de **Homeros**'un, kahramanların duyarlılıklarından çok ölümcül darbenin betimlemesiyle ilgilenmiş olmasının nedeni budur. "Ünlü kargıcı Phyleusoğlu vardı yanına / sivri kargısıyla vurdu tam ensesinden / dişleri arasından tunç dümdüz geçti / kesti dilini dibinden / devrildi tozun toprağın içine / dişleri buz gibi tunca kenetlendi" [*İlyada*, 5. Böl., 72-75].

İnsan ruh ve beden olmak üzere ikiye ayrılmamıştır[12], ulviyet ve bayağılık diye bir ayrım da yoktur. Ölüm, tıpkı sabahleyin çatışmadan önce edilen kuvvetli kahvaltı gibi, tıpkı akşamları çatışmadan sonra kahramanı çadırında bekleyen kuma kadın gibi doğal düzenin önemli bir parçasıdır. Kovulamayan ve bedene sıkıntı veren sineğin inatçılığı bile kahramanlık dünyasında aslına uygun olarak yerini bulur. "... gök gözlü tanrıça Athene sevindi / kendisini anmıştı tekmil tanrılardan önce / Omuzlarına, dizlerine güç kodu / göğsüne bir sineğin inadını kodu / kovarsın gene de bırakmaz insan etini / doyamaz kanın tadına, boyuna ısırır durur" [*İlyada*, 17. Böl., 565-572]. Ancak 12. Bölüm'de Athene ve Apollon akbaba biçimini alırlar ve bir meşe ağacının tepesinden izledikleri çatışmanın keyfini çıkarırlar.[13]

Ölümle her adımda karşılaşılmaktadır, tanrılarla da adım başı karşılaşılabilir. Hatta usta atıcıların attığı okun yönünü tanrı değiştirebilir, ardından dayanıklı deri kayışların birbirine geçtiği yerde ortaya çıkacak ve bedeni koruyacaktır. **Homeros**'un tanrıları iyi ve kötü rastlantı, mutluluk ve talihsizliktirler; kılıcın zırhın üzerinde ya da ayağın kan gölünün içinde kayıp gidişidirler. "Ama insan aklından üstündür Zeus'un aklı / isterse atılgan eri uğratır bozguna / kolayca alır elinden zaferi..." [*İlyada*, 16. Böl., 686]. Bazen de tanrılar Ate gibi, gözleri öfkeden kör eden kırmızı kandırlar. Tıpkı dalak ve karaciğer gibi tanrılar bazen de yalnızca tutkuların adı, konumu ve kaynağıdırlar.

Tanrılar yakındadırlar, insani çıkarlara bulaşmışlardır, yine de tanrıların arasında tıpkı insanların arasında olduğu gibi daha zayıfları ve daha güçlüleri vardır. İris, Akhilleus'un yanına geldiğinde, ihtiyatlı Yunanlı ona hangi tanrı tarafından görevlendirildiğini sorar önce. Tanrılar insani konulara karışmışlardır, ama tam da bu nedenle kâh burada kâh orada çıkarlar ortaya. Athene, Diomedes'i, onun yardımına çok fazla güvenmemesi konusunda uyarır.

bir tanrı gelir uyandırır Troyalılar'ı..." [*İlyada*, 10. Böl., 511].

Homeros'un tanrıları ender olarak bir insana acırlar, ama insanları hor görmezler de. Tanrılar ölümsüzdürler ve kendi ölümsüz bakış açılarından bakarak insanları, rüzgârların önünde savrulan yapraklara benzetirler. Bir ağaçtaki zayıf yapraklar pek kıskanılası değildir, onları hor görmek ya da aşağılamak için de ortada herhangi bir neden yoktur. *Aias*'taki **Sofokles**'in Athene'si aslında **Homeros**'unkinden farklı bir dünyaya aittir. Ordu karargâhları arasında dolaşan ve sonunda avazı çıktığı kadar bağırma fırsatı yakalayan yaşlı ve kıskanç bir pazarcı kadına benzer: "Ben onun gözlerini görse de karartacağım" [85]. Aias'ı hor görmek ve aşağılamak fırsatı bulduğunda sevinçten neredeyse tıslamaktadır: "İyi ya, en tatlı gülüş düşmanın yüzüne gülebilmek değil midir?" [79].

Homeros'ta tanrılar insanlara ahlak dersi vermezler. **Sofokles**'in Athene'si, insani büyüklüğün olduğu kadar tanrıların başarısının da kuşkulu göründüğü başka bir kültür tipine aittir.

[610] Geçmişten geleceğe
bir yasa sürüp gider:
Her büyük eylem her ulu düşünce
Kendi acısını getirir birlikte. (*Antigone*)

Aias'ın Athene tarafından aşağılanması, bu yeni tanrılar didaktizminin özellikle acımasız, neredeyse yine grotesk bir dersidir.

[118] Tanrıların kudreti ne büyüktür, görüyor musun, Odüsseus? Bu adamdan daha ihtiyatlısı, lazım gelen şeyleri yapmakta daha ustası sence hiç bulunur muydu?

Homeros'ta tanrılar insanların onlara layık oldukları kurbanları sunmalarına dikkat ederler. **Sofokles**'in Athene'sinin kurban filan umurunda değildir artık. Athene onu çadırdan çıkardığında

Aias o çılgınlık halinde bile, Athene'nin sunağına saf altından hediyeler sunacağı konusunda güvence vermeyi unutmaz. Hediyeler bu Athene'nin umurunda değildir, onun umursadığı şey ilkelerdir. Aias'ın çektiği işkenceden haz duyan Athene, teologinin tanrıçasıdır.

[771] Bir başka sefer de öldürücü elini düşmanlara çevirmeye teşvik eden ilahi Athene'ye şu müthiş, işitilmemiş cevabı verdi: 'Kraliçe, sen öteki Akhalılar'ın yanında dur; saldıran düşman benim bulunduğum taraftan hiçbir zaman hattı yaramaz.'

Homeros, Aias'ı bir yerde dik kafalı bir eşeğe benzetir. **Sofokles**'in Aias'ı ondan daha az dik başlı değildir. Sürekli olarak tanrılardan yardım istemesi konusunda ısrar eden babasına şu cevabı verir:

[767] tanrıların yardımı olduktan sonra, değersiz bir insan da zaferi elde edebilir; ama benim onlardan uzak da olsam, bu şerefi kazanacağıma itimadım var.

İlyada'daki bütün kahramanlar arasından **Sofokles**, Aias'ı metafizik bir kuşkucu olarak damgalamıştır. 6. yüzyılın ikinci yarısından kalma bir Attika vazosunun üzerinde, Akhilleus'la zar oynayan Aias bundan iki kat daha iriyarı ve en az bir baş daha uzun boyludur.[14] **Homeros**'un, Troyalılar'ı güverteden aşağıya atan, " soylu, iri yarı yiğit / Argoslular'ı başıyla, geniş omuzlarıyla aşan" [*İlyada*, 3. Böl., 226], "elindeki deniz savaşının görkemli sopasını" hareket ettiren bu dev adamının, entelektüel ukalalıklarla işi yoktur. Aias kendi gücünü bilir, gücünü yalnızca kendi kendine borçlu olmak ister. **Hegel**'e özgü soyutlamayla söylemek gerekirse Aias yalnızca "kendinde" değil, "kendinde ve kendi için", yani yalnızca *in se* değil, tersine *per se* güçlü olmak ister. Kendi hayatı için tümüyle sorumluluk sahibi bir insan olmak ve dünyayla kendi hesabına savaşmak isteyen, kaslarıyla gösteriş yapıp duran bu adam, birdenbire Yunan tragedyasının ilk modern kahramanı olarak çıkar ortaya. Ama bu Aias'ı da **Sofokles** *İlyada*'da bulabilmiştir, yalnız onun **Homeros** metnini okuma biçimi bu durumda da zehirli ve dramatik bir okuma biçimidir; **Sofokles**'in **Homeros**'u son vargıya kadar okuduğunu söyleyebiliriz.

Yunanlılar Petrokles'in cesedi uğruna giriştikleri savaşta Troyalılar'ın saldırılarıyla başa çıkamayınca, "Zeus'un zaferi Troyalılar'a verip öç aldırttığı..." [*İlyada*, 16. Böl., 627] Aias'ın gözünden kaçmaz. "Küçücük bir çocuk bile anlar / Zeus babanın Troyalılar'a destek olduğunu / Yerine vuruyor atılan tekmil kargılar / atan ister iyi olsun, ister kötü / Zeus hepsini doğrultuyor tam yerine / Oysa boşa düşürüyor bizimkileri, toprağa" [*İlyada*, 17. Böl., 628-633].

Aias küstah değildir. Güçlü kuvvetli adamlar genellikle küstah olmazlar. Aias tanrıları görmezden gelmez. Yalnızca onların yardımlarından vazgeçebilir. **J.H.Finley**'in onun hakkında söylediği gibi, Aias "yeryüzünün sessiz gücüdür"[15]. **Homeros**'un tanrıları Aias'ın elemli direngenliğine saygı gösterirler. Alçakgönüllülük ne tanrısal ne de insani onur kodeksinin önemli parçasıydı. Ancak **Sofokles**'in Athene'si ölümlülerin alçakgönüllü olmaları konusunda ısrarcı olacaktır. Tanrıça öfkelenir –haberci Kâhin Kalkhas'ın sözlerini tekrarlar–, çünkü Aias "insanlık haline uymayan bir tarzda" [776] düşünmeye başlamıştır. Bu Kalkhas, Ifegenia'nın Artemis sunağında öldürülmesini emreden kâhinin ta kendisidir; ve **Dodds**'un[16] adlandırdığı gibi, **Homeros** sonrası bütün gelenek içersinde yeni "suç kültürü"nü (*guilt-culture*) temsil eder.

Bütün temel çatışmalar daha ön deyişte yerini alır. Ben seni daima düşmanlarına zarar vermek fırsatını kollar görürüm," der Athene, Aias'ın ilk satırında Odüsseus'a. Hayvanlar öldürülmüştür, birazdan tanrıça, Odüsseus'un karşısına gözleri bir şeyi görmez olmuş Aias'ı getirecektir. Athene merhamet nedir bilmez; Odüsseus ise Aias'a acır. Ama Odüsseus'un bu merhameti tanrıçanın öfkesini uyandırmaz. Bu tutucu bir merhamettir. "Öyleyse ses çıkarma, bekle, olduğun gibi kal" [88]. Tutucu siyasetçi, tanrının yardımıyla insanlarla her şeyin yapılabileceğini bilmektedir. Odüsseus bunu bilmekte ve kabullenmektedir.

[126] ... çünkü görüyorum: Biz, bütün yaşayanlar, hayaletten, birer boş gölgeden başka bir şey değilmişiz![17]

Tutucu siyasetçi, insanın hiçbir şey olduğunu bilmektedir, daha güçlülerin elinde bir avuç tozdan başka hiçbir şey. Lapa haline getirilebilecek toz. Tutucu siyasetçi tanrılara itaat eder. Tutucu si-

yasetçi için tanrılar hep doğru zamanda ortaya çıkarlar.[18]

Odüsseus, Athene'ye şöyle der:

> [34] Tam sırasında geldin: Geçmiş, gelecek hareketlerimin idaresi hep senin elindedir.

Athene ile Odysses'un bir ve aynı siyaseti ve ahlakı temsil ettiklerini fark eden yegâne *Aias* yorumcusu **Whitman** olsa gerek. "Athene," diye yazar **Whitman**, "Odüsseus'un kabul ettiği, ancak Aias'ın çoktan reddetmiş olduğu ve de reddetmeye devam ettiği bir dünya görüşünden yanadır."[19] Kahraman Aias, şuurunu kaybetmiş olan Aias, kurumsuz Aias, insanın bir "görüngü"den, "hafif bir gölge"den başka bir şey olmadığıyla yetinmek istememektedir.

> Günübirlik yaratık! Var olmak nedir? Var olmamak nedir?
> Bir gölge rüyadır insan.
> Ama tanrının armağanı pırıltı geldiğinde
> Adamları aydınlık ışıkla ve yaşam sevinciyle aydınlanır.
>
> (*Sekizinci Şiir*, Hölscher)[20]

Sofokles, Pindar'dan yalnızca bir kuşak daha yaşlıydı, ama tanrılar onun tragedyalarında ortaya çıktıklarında, insanlar aydınlık bir ışıkla aydınlanmazlar ve hayat hiç de sevecen bir süreç değildir. Tanrı ortaya çıktığında, insan ölüme gönderilir; Aias çılgınlık halinden çıktıktan sonra şöyle bağırır: "Hayır! Beni Zeus'un kızı, kudretli tanrıça işkenceleriyle perişan ediyor!" [401]

3

"Ah benim ışığım olan karanlık!" [395]. Karanlık, ışıktır. Tıpkı Oidipus'un kör olduktan sonra görmeye başlaması gibi Aias da, kurumlanmayı bıraktıktan sonra, ilk kez olarak dünyanın gerçekten nasıl olduğunu ve kendi kendisini bu gerçek dünyanın içersinde görür. Aias çifte tuzağa düşmüştür. Yunanlılar'ın gözünde Aias, ordu komutanını öldürmek isteyen Aias'tır; kendisinin gözünde ise kahraman imajını yitirmiş Aias'tır. Kahraman olmayan dünyada onu, hain sıfatıyla taşlanarak ölmek beklemektedir. Kahra-

manlık dünyasında o, tüm zamanlar için alay konusu edilmiş olan Aias'tır.

[365] Benim, bu cesur, bu yürekli, şiddetli savaşlarda gözü yılmayan bu kahramanın, masum hayvanlara elimi dehşetle kaldırmış olduğumu aklınıza getirebiliyor musunuz? Eyvah, ne gülünç hal! Ben böyle bir hakarete mi uğrayacaktım?

Aias yere yıkılmış ve geri dönüşü olmayan bir biçimde, **Sofokles**'in gözünde yegâne gerçek *conditio humana* anlamına gelen bir duruma sokulmuştur. Tanrılar tarafından aldatılan ve insanlara yabancılaşan Aias, kendi kendine de yabancılaşmıştır, çünkü o bir kahraman olmaya son vermiştir, artık bambaşka bir Aias'tır. Bu yeni Aias *deinotaton*'dur; kendi kendine yabancı ve yabancılaşmış olan yabancıdır.

[458] Şimdi ben ne karar vermeliyim? Belli, tanrıların bana karşı düşmanlığı var, Hellen ordusu bana kin besliyor, bütün Troya, bütün bu ovalar benden nefret ediyorlar!

Çılgınlık halinden çıktıktan sonra intihar edinceye kadar bütün aksiyon yalnızca –**Racine**'in tragedyalarına benzer bir biçimde– kahramanın nihai karara doğru yuvarlanmasından ibaret olacaktır. Dünyayla bu en son hesaplaşma mutlak bir bilinç açıklığı içinde seyretmelidir. Aias'ın önünde daha uzun bir yol vardır. Ölüm kaçınılmaz gibi gözükür. Ancak değişik ölüm biçimleri vardır. Aias çaresiz bir halde kahramanca bir ölüm aranır. Ancak böylesi bir ölüm için yer yoktur. Dünya dostlar ve düşmanlar, Yunanlılar ve Troyalılar olmak üzere ikiye ayrılmaya bir son vermiştir.

[466] Yoksa Troyalılar'ın surlarına hücum mu edeyim? Tek başıma düşmanlarla teker teker çarpışıp dövüşeyim, şerefli bir şeyler yapayım da, en sonra öleyim mi? Ama belki de böyle Atreusoğulları'nı memnun etmiş olurum. Bu olmaz!

Agamemnon'un incittiği Akhilleus, gemisine geri dönmüştür, o arada Patrokles'i gözlemleyerek, laterna çalmaktadır. Akhilleus beklemektedir. Hatta yelkenleri fora edip evine, Phthia'ya geri döneceğini bile ilan eder. Ancak Akhilleus gülünç duruma düşürülmez. Aias'ın çıkar yolu yoktur. Nereye giderse gitsin, hayvanlara işkence etmiş Aias olarak kalacaktır. Kahramanlık dünyası çıkışsız

bir tuzaktır. Aias herkesin gözünde çırılçıplak olacaktır, çünkü onurunu yitirmiştir.

[462] Ya babam Telamon'a hangi yüzle görüneceğim, onun karşısına nasıl çıkacağım? Karşısında beni böyle çırçıplak, kendisinin kazanıp şeref çelengi edindiği armağanlardan mahrum görünce, buna nasıl dayanacak?

Eğer insan kahramanca ölemiyorsa ve artık bir kaçış yeri yoksa, geriye yalnızca intihar etmek kalır. "Aias'ın kahramanca bir intihar seçeneğini geliştirmek girişimi, onu bu girişimin olanaksızlığı konusunda ikna etmiştir," diye yazar **Knox** araştırmasında. Onur kodeksinde "kahramanca" intihar diye bir şey yoktur. "Kahramanca" intihar kahramanca olmayan devirlerin bir icadıdır. *İlyada*'nın dünyası henüz intiharı bilmiyordu. Kahramanlar yüreklilikle korkaklık arasında seçim yapıyorlardı ve yabancı kılıç asla çok uzakta değildi. Aias'ın intiharı **Homeros** sonrası epik *kyklos*'ta[21] ortaya çıkar. "Aithiopis'te, Aias'ın kendisini sabah alacasında öldürdüğü söylenir."[22] **Sofokles**'in Aias'ı, şimdiye kadarki değerler sistemini birdenbire kaybetmiş bir dünyada intihar etmek hakkının tartıya vurulmasıdır. Ölüm biçimleri farklı farklıdır; intiharın da farklı farklı zorluk dereceleri vardır. İnsan bu yolla değerlerin kahramanlık dünyasını kurtarabileceği aldatmacasına kapılarak kendini kılıcın üzerine atabilir.

[479] asil bir insan ya şerefle yaşamalı, ya şerefle ölmelidir!

Aias baştan itibaren, kahramanca bir ölümle ölmeye hazırdır. Bu sahneye kadar çatıştığı ve birdenbire yabancılaştığı dünya kindar tanrıça, kurnaz Odüsseus ve nefret edilen Akhalılar'dı. Bu dünya öldürenlerin dünyasıydı. Ancak bunun yanı sıra öldürülenlerin dünyası da vardır. Tekmessa şöyle konuşur:

[485] Ey Kral Aias, insanoğlu için kaderin yüklediği felaketten daha büyük bir acı olamaz. Ben de hür bir babadan doğdum; Frigyalılar arasında zenginliği ile nüfuzlu bir kimse var idiyse, bu da oydu. Şimdi ise bir köleyim.

Tekmessa, Aias'ın ganimet kadını ve oğlunun anasıdır. "İnsan ya şerefle yaşamalı, ya şerefle ölmelidir", bu slogan yenen için başka şey ifade eder, yenilen için başka şey. Aias'ın kahramanca yenil-

gisi –gerçek insani felaketle karşılaştırılacak olursa– birdenbire gösterişli ve acımasız bir kuruntu etkisi bırakır.

> [515] Sen yurdunu harple mahvettin; annemi de, babamı da başka bir kader alıp, ölü olarak Hades'e sürükledi.
> Benim yurdum, varım yoğum sensin; senin yerine kim geçebilir? Benim bütün selametim sende. Beni de düşün.

Tekmessa burada, Andromakhe'nin Hektor'dan ayrılırken söylediği sözleri tekrarlar: "Sen bana bir babasın, Hektor / ulu anamsın benim, kardaşımsın / arkadaşısın sıcak döşeğimin / burda, kalede kal, acı bana, yetim koma yavrumuzu, karını dul koma" [*İlyada*, 6. Böl., 429]. Bu keresinde de **Homeros**'un **Sofokles** tarafından okunuş biçimi acı ve alaycıdır.[23] Andromakhe'nin babası ve yedi erkek kardeşi öldürülmüşlerdir. Ama o yine de Hektor'un, Troya kralının oğlunun karısı olmuştur. Tekmessa ise yalnızca bir savaş tutuklusu, Aias'ın ganimet kadınıdır.

> [497] Sen ölürsen, hayatına nihayet vererek beni yalnız bırakırsan, işte o zaman Argoslular'ın çocuğunla beraber beni zorla kaçıracaklarını, bana köleler ekmeğini yedireceklerini düşün! Sahiplerimden biri de bana hakaret ederek yakıcı sözler söyleyecek: 'Kudretiyle bütün ordudan üstün Aias'ın cariyesine bakın hele, kıskanılacak bir hali vardı, şimdiyse cefalı bir hayat sürüyor!'"

Kahramanlık dünyası ıstırap denizinin ortasından bir ada gibi yükselmektedir. **Sofokles**'in başka hiçbir tragedyasında insani olanla insani olmayan arasındaki karşıtlıklar bu kadar etkili bir biçimde ortaya konmaz. Aias haykırmaya son verip çılgınlık halinden çıktıktan sonraki ilk sözleri şunlar olur: "Oğlum! Oğlum!" Şimdi Tekmessa ona oğlunu getirir. Aias, incinmiş Akhilleus'un durumundaydı, şimdiyse Hektor gibi oğluyla vedalaşacaktır. Kahramanlık Akhilleus'un doğasıydı; Hektor için ise üstlenilmiş bir görevdi. Sanki kendi kendisini kahramanlığa zorlamak zorundaymış, sanki kahramanlıktan kaçmak zorundaymış gibiydi. Hektor, korkunun ve tek başına ölmenin ne demek olduğunu anlayacaktır. Akhilleus'tan kaçarken, durmazdan ve savaş konumu almazdan önce Troya'nın taştan duvarlarının çevresinde birçok kez dönecektir. Astianaks'la vedalaşan bu Hektor en son sınavla karşı

karşıyadır. "Ey Zeus, ey öbür tanrılar / benim oğlumun, Troyalılar arasında / babası gibi kendini göstermesini nasip edin / babası gibi güçlü, mert olmasını, İlyon'da bütün gücüyle hüküm sürmesini / Kanlı silahla savaştan dönerken o / babasından çok daha üstün bu desinler" [*İlyada*, 6. Böl., 476].

Sofokles'in Aias'ı ise sınavın *sonrasındadır*. Aşağılanmayı yaşamıştır. Yere kapaklanmıştır. Çocukluğun bilinçsizlik, olgunluğun ise çaresizlikten başka hiçbir şey olmadığını bilmektedir. Oğlunun kendisine benzemesini, babası gibi nefret etmesini, ama mutlu da olmasını ister. Aias hâlâ imkânsız olanı istemektedir. Ancak mutlu olmak artık kahramanca bir yasak değildir.

> [552] Bütün bu fenalıkları hissetmediğin için seni öyle kıskanıyorum ki! Sevinmeyi, acı duymayı öğreninceye kadar, hiçbir şeyi sezmedikçe hayat öyle hoştur ki! Fakat sezmeye başladığın zaman ne asil bir babanın oğlu olduğunu, nasıl yetiştiğini düşmanlarına göstermelisin.

Erich Auerbach ünlü *Mimesis*'inin ilk bölümünde "eşit olarak aydınlatılmış" **Homeros**'un dünyasını, aydınlık bölgeyle koyu gölge arasındaki keskin ayrımlarıyla birlikte *Eski Ahit*'in hikâyelerinin karşısına koymuştur. **Homeros**'un dünyası, her ayrıntısının aynı dikkatle işlem gördüğü bir yarım rölyef gibidir; bu dünya plastiktir, ama derinlik boyutundan yoksundur. "**Homeros**," diye yazar **Auerbach**, "arka plan diye bir şey bilmez." "Anlattığı şey her keresinde salt şimdiki zamandır, ve oyun yerini ve bilinci tümüyle doldurur." Kahramanlar "her gün, sanki o gün ilk günleriymişçesine uyanırlar." Odüsseus iki onyıl sonra sanki oradan bir geceliğine ayrılmışçasına İthaka'ya geri döner. **Auerbach**, dünyaya ve insanlara iki farklı bakış açısının dile geldiği **Homeros** destanıyla *Kutsal Kitap* arasında bir biçem karşıtlığının bulunduğunu belirtir. "Önemli olan tek tek insanların içindeki çok katmanlılıktır; buna **Homeros**'ta hemen hiç rastlanmaz, en fazla olası iki aksiyon biçimi arasında bilinçli tereddüt biçiminde çıkar ortaya; bunun dışında **Homeros**'ta ruhsal yaşamın çeşitliliği yalnızca ardışık olarak, şiddetli duyguların çözülmesi olarak görülür; ancak Yahudi yazarlar, bilincin eş zamanlı olarak birbiri üzerine istiflenmiş katmanlarını ve bunların arasındaki çatışmayı ifade etmeyi başa-

rabilmektedirler."

İbrahim, İshak ve Yakup gölge bölgesinden yalnızca kısa süreliğine çıkarlar. "Yer ve zaman belirsiz ve açıklanmaya muhtaçtır; düşünceler ve duygular dile getirilmez; bunlar yalnızca suskunlukla ve bölük pörçük konuşmalarla telkin edilir; en yüksek düzeyde ve kesintisiz bir gerginlik içersinde hedefe doğru ilerleyen, ancak çok daha birörnek olan bütün, akıl almaz ve güç anlaşılır olarak kalır."[24]

Akhilleus'un, ama özellikle de Hektor'un zaten buna benzer gölgelerle çevrelenmiş olup olmadıklarından emin değilim, ama ilk kez olarak **Sofokles**'te dünya ve insan karanlıktan çıkar ve yine karanlığa gömülür.

[646] Büyük ve sonsuz zaman, görünmeyen her şeye şekil verir, meydanda olanları da gizler.

Kahramanlık dünyası yıkılmıştır. Aias nihayet insanın artık kahramanca yaşayamayacağını ve artık kahramanca ölemeyeceğini anlamıştır. O zaman acaba bu dünyayla barışmak mı gerekir? Ama bir kahramanın bir kasaba dönüştüğü bu dünya aslında nasıl bir dünyadır?

[649] Hakikaten, beklenilmedik hiçbir şey yoktur; korkunç yemin de, en sert ruhlu insanlar da yenilirler.

Demek ki artık kesinlik diye bir şey yoktur; demek ki dönüşüm şeylerin doğasında vardır; ve insan bu dünyada her şeye hazırlıklı olmalıdır. Yaşam demek, hiçbir şeyi sürekli olmadığı durumuyla barışık olmak demektir. "Herhangi bir şeyin kesin olması gerekir. Kesinlikle," der, kesinliğe ve onaylanmaya duyduğu çılgınca ihtiyaçtan dolayı öldüren terörist Tschen, **Malraux**'nun *İnsanlığın Hali* adlı yapıtında. Eğer basacak sağlam bir zemin yoksa, geriye yalnızca toprak kalmaktadır; insan toprağa bir işaret bırakabilir.

[654] Tanrının ağır öfkesinden sakınmak için deniz kenarı çayırlara çıkarak, lekelerimden temizlenip yıkanmak istiyorum. Öyle ıssız bir yer bulunca, şu silahlarımın arasında hiç sevmediğim kılıcımı, kimse görmesin diye bir çukur kazıp orada saklayacağım. Onu geceyle Hades derinliklerinde saklasınlar!

Korkudan uyuşmuş ve artık hiçbir şeyi anlamayan koronun

başının üzerinde Aias, Büyük Kapitülasyon'un koşulları hakkındaki etkileyici monoloğunu sürdürür[25]:

> [666] İşte bundan sonra tanrıların karşısında eğilmeyi bileceğiz, Atreusoğulları'na tazimi öğreneceğiz.

Yorumcunun kendisi bile bu beklenmedik biçemsel değişime şaşırmıştır. **Knox**'un okuma biçiminde bu nokta çok daha açıkça çıkar ortaya: *"I shall in future know to give in to the gods and show reverence for the sons of Atreus."* Aias nihayet, Büyük Kapitülasyon'un her zaman tanrıların önünde bir kapitülasyon olduğunu anlamıştır. Bu monologda, ahlaki bir ibret dersi vermek amacıyla Aias'la alay edilmesini reva gören Athene teması geri gelir. "Bak da gör," der Athene, Odüsseus'a, "gör bak, bir insana neler yapabiliyorum ben. Her şeyi." Çünkü sonuçta söz konusu olan küçük bir ayrıntıdır, söz konusu olan insanın zorunlulukla uzlaşması, insanın bütün zorunluluklara, tanrılara, güce ve doğaya uymasıdır. Zorunluluklar zaten çok daha güçlüdür. Söz konusu olan yalnızca zorunluluğa rıza gösterilmesini sağlamaktır.

> [669] En şiddetli, en hakim kuvvetler de birbirlerinc yol verirler; işte etrafı donduran karlı kışlar, güzel meyveli yaz önünde çekilir; gecenin ebedi devri, beyaz taylı güne, ışığı parlasın diye yer verir; azgın rüzgârlar eser eser de inleyen denizi sakinleştirir; her şeye hâkim olan uyku da insanı sarar, ama sonra bırakır, daima hükmü altında tutmaz. Biz nasıl olur da akıllı, uslu olmayı öğrenmeyiz?[25]

Zaman, "olağanüstü obur zaman", büyük olan her şeyi eritir; zamanın başkalaştırışları güç ve zayıflık arasındaki yegâne insafsız karşıtlığa dayanır. Kışın etrafı donduran karlar, meyveli yaz önünde erir; ebedi geceden sonra aydınlık gün gelir, en azgın fırtınadan sonra dalgalar yine durulur, en güçlü rüya tutuklusunu sonradan bırakır. Toprak aşınmıştır, dağlar ve ovalar birbirine benzemiştir, dünya düzleşmiştir. İnsan düzleşmiş bir dünyada nasıl yaşar? "En şiddetli, en hâkim kuvvetler de birbirlerine yol verirler."

Aias zihin bulanıklığından uyandığında, yaralı bir boğa gibi böğürmüştür, derin derin ve sürekli olarak, der Tekmessa. Boğa dümdüz bir arenaya götürülmüştür. "Biz nasıl olur da akıllı, uslu

olmayı öğrenmeyiz?" **Knox**'un okuma biçimi trajiktir ve orijinaline yakındır: *"How shall I not be forced to be learn to my sorrow?"* Aias bu düzleşmiş dünyanın bilgeliğini öğrenmek istemez. Hesaplaşma son noktasına kadar götürülür. Aias çoktan kararını vermiştir.

> [689] Çünkü ben gitmekliğim lazım gelen yere gidiyorum! Siz de dediklerimi yapın; kim bilir belki de şimdi bedbaht olduğum halde, biraz kurtulduğumu işitirsiniz!

Aias ve Tekmessa sahneyi terk etmişlerdir. Sahnede yalnızca koro kalmıştır. Yumuşak deri ayakkabılar giderek daha hızlı yere vurmaya başlar, koro orkestranın çevresinde dönmeye başlar. "Şimdi içimden raks etmek geliyor" [705]. Aias'ın tragedyası kahramanca olmayan bir dünya içersinde geçer ve yalnızca sarkastik olabilir. En sadık dostları, Salamisli gemiciler, Aias'ın dünyayla nihai olarak hesaplaşması sahnesiyle onun intihar etme sahnesinin arasında bir sevinç dansı yaparlar. Koroculann yaptığı bu coşkun dans, aşırı neşeli ve heyecanlı bu dans, şaşırtıcı bir teatrallik taşır. Bu danstan beklenmedik bir absürdlük nefesi yükselmektedir. "Şimdi içimden raks etmek geliyor!"[26]

Orkestra nihayet boşalmıştır. Aias ilk olarak yalnızdır. Uzun kılıcını sivri ucu yukarı gelecek şekilde toprağa gömmüştür. "Onun kendini öldürdüğü sert kılıç, yegâne varoluşu değişim ve hareket olan bir dünyadaki tek sabit noktadır," diye yazar **Knox**. Devasa Aias bedeninin üzerine düşeceği toprak Troya'dır; kendini üzerine atacağı kılıç ise Hektor'un bir hediyesidir.

> [815] İşte beni öldürecek kılıç en keskin haliyle dikili duruyor – bilmem bunu durup düşünmeye vaktim var mı – tanıdıklarım arasında benim bilhassa kin beslediğim, görmekten nefret ettiğim adamın, Hektor'un hediyesi.

Aias, Hektor tarafından hediye edilen kılıcı iki kez, daha sonra bir üçüncü kez anacaktır; ve en sonunda Teukros Aias'ın cesedinin üzerinde bu kılıcın hikâyesini sona erdirecektir. Aias ve Hektor arasında berabere biten düellodan sonra her iki kahraman birbirlerine hediyeler vermişlerdir.

> [1029] Bu kahramanın hediye ettiği kayışla Hektor'u arabanın kenarına bağladılar, son nefesini verinceye kadar yerlerde sürükleyip

durdular; Aias da onun bu hediyesini aldığı için, onun yüzünden, üzerine atılıp kendini öldürdü. İnsan, bu kılıç Ernys'in, kayış da o zalim usta Hades'in elinden çıkmış demez mi? Ben, doğrusu, bunları da, her şeyi de, daima, insanlara karşı tanrıların hazırladığını iddia edebilirim.

İlyada'nın Hektor'u kesinlikle 7. Bölüm'de Aias'tan hediye olarak aldığı kayışla bağlanacaktır, ancak Homeros bunu özellikle belirtmediğine göre anlaşılan o ki, bunu önemli bir ayrıntı olarak görmemiştir. **Homeros** dünyası Manici bir dünya değildi. O dünyada ne onuncu kuşağa dek ulaşan lanetlemeler, ne de kıskanç tanrıların öfkesini üzerine çekmek için ayak basmanın yettiği kıpkırmızı halılar vardı. Dünya insanlara karşı kurulmuş olan kocaman bir tuzağa benzemiyordu. Tanrılar yalnızca akutlaşmış nedenlerden dolayı insani meselelere karışırlardı. Zeus yazgıları terazinin kefelerine koyar ya da hiç bakmadan, tahtının önünde duran iyinin sandığına ya da kötünün sandığına yerleştirirdi. Aias'ın kayışı ve Hektor'un kılıcı –ki hediye sahiplerine felaket getirmişlerdir– örtülü **Aiskhülos** simgeciliğine en yakın duran şeylerdir ve Homeros sonrası "suç kültürünün" en göz alıcı örneklerinden biridirler.

Ancak **Sofokles**'in *Aias*'ında bu uğursuz hediye bir başka işlevi daha yerine getiriyor gibidir. **Homeros**'un betimlediği dünyada karşılıklı hediye vermek kurumsal olarak vaat vermelere, evliliklere, birlikte yürütülecek bir savaşın komutanını seçmeye ya da törensel barış anlaşmasına ait bir şeydi. Genellikle değerli metallerin değiş tokuş edilmesi biçiminde olurdu, çünkü kahramanların pazarlık etmesi yakışık almazdı. Konukseverlik, *oikos*'un, aile grubunun ya da klanın sınırlarının üzerinde her zaman belirsiz olan alanda sağlam bir duruş sunan sosyal bağlantılar sistemiydi.[27] Aias dünyasında ise hediye alışverişi uğursuzdur ve ölüme davetiye çıkarır, kahramanlık dünyası yıkılmış ve birdenbire bu dünyanın bütün kurumları absürdleşmiştir.

"**Sofokles**'in *Aias*'ında aristokrasinin eski töresinin bir simgesini görürüz; yeni ve anti kahramanca bir durum içine hapsedilmiş olan Aias intiharı, yabancılaşmış bir dönemde sürdürülecek absürd bir hayata yeğler," diye yazar **Arrowsmith**, uzak görüşlü

bir yaklaşımla[28]. Prometheus "uzağı gören"dir; Aias daha çok, "geriye bakan" mitolojik kardeşi Epimetheus'a benzer. Prometheus çok erken gelmiştir, kendisine yabancılaşmış bir dünya içersinde köhnemiş bir hayvan gibi yolunu yitiren Aias ise geç kalmıştır. Her ikisinin de üzerinden kendilerine yabancılaşan bir dönem geçip gider.

Peki ama, zaman hep "yabancı"ysa ne yapılır. Tarihsel yorum Aias'ın elemli büyüklüğünün tam olarak anlaşılmasına yetmez. "Uyumsuz," olan diye yazar **Camus** *Sisifos Söyleni*'nde, "dünyaya bağlı olduğu kadar da insana bağlıdır." Ve bir kez daha değinelim: "Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde, ne de öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar."[29] "İnsan absürdlükle birlikte yaşayabilir," der Garin, **Malraux**'nun *Fatihler*'inde, "ama insan absürdlüğü evetleyerek yaşayamaz. Aias absürdlüğü evetlemek istemiyordu.

Aias'ın elinde nefretten başka ne kalmıştı ki? Aias bir kahraman idi. Gülünç hale sokulmuş Aias, artık Aias değildir. Kahraman statüsünü geri kazanmak için, Aias ölmek zorundadır.

asil bir insan ya şerefle yaşamalı, ya şerefle ölmelidir!

Ama artık ortada kahramanlık dekoru diye bir şey ve **Homeros**'un dünyasına geri dönüş yoktur. Kılıç Hektor'dan gelmiştir, toprak düşmanın ülkesidir. Absürd bir dünyada intiharlar yalnızca alayla karşılanır. Artık kurtaracak bir şey yoktur. "Absürd bir dünyada bir kavramın ya da bir hayatın değeri onun yararsızlığıyla ölçülür," diye yazar **Camus**. Sahne boştur ve dünya korkunç ıssızlaşmıştır. Geriye yalnız nefret kalmıştır.

[838] Ebedi kızlardan, fanilerin başına gelen her şeyi gören, her saygıya layık uzun adımlı Erinüs'lerden de imdat diliyorum, yardımıma gelsinler! Bilsinler ki biçare ben, Atreusoğulları yüzünden ölüyorum. O sefilleri en sefil bir şekilde, kökünden mahvedip yok etsinler; onlar benim kendi kendimi vurup düştüğümü gördükleri gibi, Atreusoğulları da en sevdikleri akrabalarının elinden ölsünler! Gidin, ey çabuk intikam alın Erinüs'ler, yiyin tekmil orduyu, acımayın!

Kierkegaard *Korku ve Titreme*'de çaresizliğin iki çeşidi oldu

ğunu belirtir. İlki, kadınlığın ya da zayıflığın çaresizliği olarak adlandırdığı çaresizliktir. Bu, insanın kendi kendisine dair çaresizliğidir. "İnsanın kendi kendisi olmak istemeyişinin çaresizliği"dir; bu çaresizlik içersinde insan kendi kendisiyle anlaşamaz, kendi kendisine karşı "yabancı"dır. Bu çaresizlik, insanın başka biri olamayışının çaresizliğidir; ve **Kierkegaard** için bu türden çaresizlik zayıflığın bir sonucudur. **Kierkegaard**'ın erkeklik olarak adlandırdığı bir başka tür çaresizlik daha vardır: "İnsanın kendi kendisi olmak isteyişinin çaresizliği." İnsanın tam anlamıyla kendi kendisi olamayışının getirdiği çaresizliktir bu. Bu çaresizliği **Camus**, **Kierkegaard**'tan öğrenmiştir. Dünya, benim bir başkası olmamı istiyor, demek ki ben, kendi kendim gibi kalabilmek için, dünyayı reddetmeliyim. Ben, beni mahveden bir zamanda yaşıyorum, demek ki ben, kendi kendim gibi kalabilmek için, bu zamanın var olmadığın varsaymalıyım. Bu çaresizlik umutsuzdur, mutlak bir yalnızlık içersindedir ve onulmazdır. başka birinden yardım aranmak, hayır, o bunu her ne bahasına olursa olsun yapmayacaktır. Eğer mutlaka olması gerekiyorsa, yardım aranmak yerine cehennem azabı çekerek de olsa kendi kendisi gibi olmak ister."[30] **Malraux**'nun büyük nefretlileri bu türden çaresizliği iyi tanırlardı. "Kendisini öldüren kişi," diye yazar *Kral Yolu*'nda, "kendi kendisi hakkında çizdiği bir ideal görüntünün peşindedir; insan, yalnızca var olmak için intihar eder."

Aias bu türden bir çaresizliği yaşamıştır ve ikincisi için olgunlaşmıştır. Artık son hesaplaşmanın yalnızca kendisiyle dünya arasında yapılacağını bilmektedir. Şimdi kendi kendisini kabul etmiştir, bütün Aiaslar'ı; kahraman Aias'ı; artık kahramanca ölemeyecek olan ve artık intikam alamayan kasap Aias'ı; oğlunu yetim bırakan ve Tekmessa'yı Yunanlı komutanlara bir fahişe olarak ardında bırakan Aias'ı. **Kierkegaard** "çaresizce kendi kendisi gibi olmak isteyen" çaresizliğin en keskin biçimi hakkında yazar: "Bütün varoluşa karşı öfkelenmek suretiyle, bu iyiliğe karşı bir kanıt elde etmiş olduğunu sanır. Çaresiz olan kişi bu kanıtın bizzat kendisi olduğunu düşünür ve onun olmak istediği şey tam da budur, bu nedenle kendi kendisi gibi olmak istemektedir, bu işkenceyle bütün varoluşu reddetmek için çektiği işkencenin içinde kendi ken-

disi gibi olmak.[31]

Kierkegaard intiharın yalnızca çaresizlik değil, aynı zamanda başkaldırı olduğunu biliyordu. "Tanrılara karşı artık hiçbir vazifemi yapmak borcum olmadığını görmüyor musun?" [589]. Aias tanrılar bahsini kapatmıştır, çünkü bu onların dünyasıdır, onların düzenidir, çünkü Aias'ın bir gölge görüntü olmasını onlar istemişlerdir. Bu son öfkenin yalnızca bir tek tanığı vardır: Sonsuzluk. Değiştirilemez olan şey. Değiştirilemez olan Yukarısı ve Aşağısı'dır, Zeus ve Hades'tir.

[825]... Zeus sen yardımıma gel; bu doğru olur!

Aias'ta mitos ve arketipler her gerçek tragedyada olduğu gibi henüz canlıdır. "Ah benim ışığım olan karanlık!" Mitolojik Aias'ın büyük büyükbabası Zeus'tu; büyükbabası, Radamant'ın ve Minos'un yanı sıra yeraltı dünyasının üç yargıcından biri olan Aeacus'tu. Aias, tıpkı ışıkla karanlık arasında mutsuzluk içinde kalan **Racine**'in *Phaedra*'sı[32] *"la fille de Minos et de Pasiphaé,* (Minos ve Pasiphaé'nin kızı) gibi (*"Soleil, jet te viens voir pour la dernière fois"*, I, 3,172), ("Güneş, seni son kez görmeye geliyorum" Ç.N.) ışıkla vedalaşır.[33]

[857] Ey bu parlak günün ışığı, ey arabanla geçen Helios! Sizlere son defa hitap ediyorum; bundan böyle bir daha mümkün olmayacak!

Aias toprağa gömülü kılıcın gölgesinin en kısa olduğu anda, öğle saatinin apaydınlık ışığında kendini öldürür. Aias karanlığın içinden çıkmıştı, şimdi yine karanlığa gömülür.[35] "Apaydınlık ışık" içinde bu karanlığa geri dönüş, Jaspers'in sözünü ettiği o "trajik açık seçiklik" ânıdır. "Bu size Aias'ın söyleyeceği son sözdür; sonrasını Hades'te yer altındakilere söyleyeceğim!" [865]. Aias sonuna kadar, tıpkı cehennemdeki büyük büyükbabası gibi dimdik durur. "Bir Hades var dünyada tek / yola gelmeyen, inadı inat / insanlarca en kötü tanrıdır o" [*İlyada*, 9. Böl., 158].

Absürd dünya içinde insanın elinde arta kalan tek olası kahramanlık kaçınmadır. Aias, içinde her şeyin çürümüş olduğu dünyayı kabul etmekten kaçınır.

4

Malraux'nun ünlü "ölüm hayatı kadere dönüştürür" cümlesini felsefi *credo* olarak ya da poetikanın kuralı olarak okumak olasıdır. Varlık, öze dönüşür: Aias artık "kendi kendisi için" yoktur; Aias'ı yöneltebilecek olan Aias var olmaya son vermiştir. Aias artık yalnızca başkaları için vardır, o artık şeyleşmiştir. İnsan bir şeyle her şeyi yapabilir. Estetik okuma biçiminde **Malraux**'nun formülü **Aristoteles**'e yakın durur gibidir: Kahramanın ölümü tragedyanın sonudur. Onları zamansal bir dikiz aynasında inceleyecek olursak, hayat ve tarih zorunluluğun özelliklerini kazanır. Trajik ölüm her zaman bir şey uğruna gerçekleşir, trajik ölüm bir dünya düzeninin onaylanması ve kurtarılmasıdır. Ancak Aias'ın ölümü hiçbir şeyi kurtarmaz; onun ölümüne **Camus**'nün sözünü ettiği o büyük eğilmezlik, o steril hal yapışmıştır. Aias intihar eder, çünkü içinde her şeyin çürümekte olduğu dünyayla anlaşmak niyetinde değildir; ama her şeyi çürüten dünyanın içinde, intihar etmiş olan Aias'ın da çürümesi gerekmektedir. Tragedyanın ikinci bölümü ceset üzerine kurulan bir mahkemedir.

İlk yorumculardan başlayarak son on yıla gelinceye değin Aias'ın ikinci bölümü sıkıcı, zevksiz ya da en azından sanatsal açıdan zayıf olarak değerlendirilmiştir. Direngen reddediş için en önemli etken herhalde yalnızca tragedyanın birliği hakkındaki estetik yargı olmasa gerektir. Daha çok tutucu filologlar kara **Sofokles**'ten korkmuşlar gibi bir izlenim uyanmaktadır, tıpkı Cordelia'nın ölümünün ya da Lear'in çektiği acıların hiçbir şeyle ödüllendirilmediği umutsuz bir **Shakespeare**'le uzun süre anlaşmak istemeyen **Shakespeare** uzmanları gibi. **Corneille**, *Aias*'ı sonuna kadar doğru okumuş ender insanlardan biridir. *Dramatik Şiir Üzerine Söylev* (Discours sur le Poème Dramatique) adlı yapıtında (1660) şöyle yazar: "*... quelle grâce a eu chez les Athéniens la contestation de Ménèlau et de Teucer pour la sépulture d'Ajax, que Sophocle fait mourir au quatrième acte.*" (Sofokles'in dördüncü perdede öldürdüğü Aias'ın gömülmesine Menelaos ve Teukros'un karşı çıkışı Atinalılar'ca ne kadar hoş karşılandı. Ç.N.) **Corneille**'in zevki

'klasisist' değildi, o iktidar kavgasının ne anlama geldiğini çok iyi biliyordu. O, kahramanlık çağının bittiğini kendi gözleriyle görmüştü.

Aias'ın intiharıyla bittiği varsayılan bir tragedyadan, belki de *hybris* ve *diké* okunabilirdi. Ceset üzerine çıkan kavgaya tanrılar katılmazlar ve bu kavga ne merhamet ne de korku uyandırır. Sarkastiktir ve *katharsis* üretmez. Ve bu acımasız Aias'ın, cesetlerin çöpe atıldığı ve aceleyle mezarlarından çıkarıldığı, fazla erken mahkûm edilenlerin her zaman fazla geç iyileştirildiği ve bunun hemen ardından yeni liderlerin kendi kültlerini devreye soktukları durumları yaşayıp görmüş olan dönemlerde yeniden keşfedilmeye çalışılması rastlantı değildir.

Aias'ın cesedinin gömülmesi çevresinde dönen bu kavga **Sofokles**'in en dikkate değer dramatik keşiflerinden biridir. Teukros ve Salamisli gemiciler Aias'a bir ordu komutanının layık olduğu saygıyı göstermek isterler. Menelaos ve Agamemnon ise, hainin kalıntılarını köpeklere ve akbabalara atmak isterler. Aias'ın intikamını onun cesedinden almaktadırlar. Burnu büyük, kendini beğenmiş ve korkak generaller, bir köle kadın ile basit bir okçunun oğlu olan Teukros'u azarlarlar.

> [1231] çünkü bir hiç olduğun halde, bir hiç denecek adamı müdafaa ederek...

Aias'ın yazılış tarihi tartışmalıdır; tragedyanın ikinci bölümünün siyasi havası farklı yorumlara yol açar. Yine de tragedyanın şimdiki zamanla bağlantısı, anakronizmaların amaçlandığı konusunda hiçbir tereddüde yer bırakmaz; ve de tragedyanın tonu daha şimdiden **Euripides**'e benzer.[34] Agamemnon ve Menelaos yalnızca Spartalı hükümranların ve onların disiplinlerinin umursamazlıklarını cisimleştirmeye mezun olmakla kalmazlar ("Korkuya yer vermeyen bir devlette, hiçbir zaman kanunlar tutunup iyi bir netice vermez" [1073]), tersine müttefiklerine silinip gitmekle mutlak sadakat arasında bir seçim yapma hakkını tanıyan Atina'nın kibrini ve kendini beğenmişliğini de somutlaştırırlar. Aias'ın cesedinin başındaki Menelaos:

> [1052] Yurdumuzdan onu Akhalılar'ın müttefiki, dostu diye getirdiği

mizi umarken, hakikatte Troyalılar'dan daha düşman gördük; sebebi bu.

Troya Savaşı, **Homeros**'tan **Giraudoux**'ya kadar her savaşın en temel edebi arketipi olmuştur. Bu savaş onuncu yılındadır. Menelaos'un ağzından ilk kez olarak Troyalılar sözcüğü çıkar. Aias, onun düşmanlarından daha tehlikelidir. Komuta merkezinde generallerin ve amirallerin entrikaları ve hırsları, seferin kaderinden daha önemlidir. Yalnızca bütün Yunanistan'dan Asya sahillerinin pislik içindeki, nemli bataklıklarından derlenip toplanan basit, sıradan askerler savaşın bütün bedelini öderler. Son koro şarkısında yine **Euripides**'e özgü sızlanma duyulur. Salamis'ten gelen tayfa kendini hiç de hayale filan kaptırmış durumda değildir:

[1188] şu geniş Troya ovalarında, bana daima harbin zahmetleriyle dolu nihayetsiz felaketler getiren bu durup dinlenmez yılların sayısının sonu nerede, ne zaman bitecek? Ah, Hellenler'le insanlar arasında meşum silahla harp etmesini öğreten adam, keşke önce büyük göklere veya herkes için müşterek olan Hades'e dalıp yok olsaydı!

(...)

Hiçbir şeye ilgi göstermeden böyle oyalana duruyorum; ardı arkası gelmez sık yağmurlar da saçlarımı sırılsıklam edip bana Troya'da olduğumu gözyaşlarımla hatırlatıyor.

Aias'ın ikinci bölümü seyircinin şimdiki zamanına yöneltilmiş aydınlık bir projeksiyondur. Hem de bütün seyircinin, yalnızca Yunanlı seyircilerin değil. Bu, kahraman olmayan dünyanın şimdiki zamanıdır. Onların olumlu kahramanı Odüsseus'tur. Ön deyişte Odüsseus, Aias'ı bir hayvan gibi kovalar. Şimdi de yine koşarak gelir, her zaman olduğu gibi yorulmak nedir bilmeksizin ve her zaman olduğu gibi doğru anda. Daha uzaktan bağırmaya başlamıştır bile:

[1318] Neler oluyor arkadaşlar? Bu kahramanın cesedinin etrafından Atreusoğulları'nın haykırdığını ta uzaklardan duydum.

İlyada'da devasa, kocaman, kaba saba ve hiddetli Aias, en çevik adam olan Odüsseus'un karşısına konur. Karakter **Homeros**'ta –çok uzun zamandır bilindiği üzre– kaderdir. Ama karakter ideo-

loji de olabilir. Akhilleus'un zırhının Odüsseus'a uygun görülmesi –**Knox**'un zekice ortaya çıkardığı üzre– kahramanlık çağının sonudur; gücün hisseleri düşüş göstermiştir, şimdi artık kurnazlık prim yapmaktadır.[35]

Erkeklerin çoğunun yüreği kördür
Çünkü ondan gerçeği görmesi istendiğinde
Silahlar yüzünden öfkeli olduğu için görmez
Güçlü Aias geniş kılıcı daldırdı
Göğüs ve karın boşluğunun arasına...

(*Yedinci Od*)[36]

Pindar'ın soylu ve suskun Aias'ı körü körüne kesilen çoğunluğun bir kurbanıdır. Göstergelerin dönüşümü son derece aydınlatıcıdır: Aias'a açık seçiklik eşlik etmektedir, oysa zırhın Odüsseus'a layık görülmesi yeni dönemlerin karanlığına işaret eder. **Pindar** soyluluk erdemlerinin bir şarkıcısı gibiydi, oysa Odüsseus, yalnızca iş bitiriciliğin başarı vaat ettiği Atina demokrasisinin *homo novus*'udur (yükselen kişi). "Kıskançlık bir zamanlar Telamon'un oğlunu sarıp sarmalamıştı, apansız kendi kılıcının üzerine attı kendini. / Gerçi dili kısırdı, ama yüreği güçlüydü / onur uğruna savaşımda kaçırdığı şeyler olmuştu; ama rengârenk aldatmaca getirdi en harika ödülü" (*Sekizinci Od*).[37]

5. yüzyılın ikinci yarısında Odüsseus, hemen hemen yalnızca hedefe giden yolda her şeyin mubah olduğu ve vicdan azabı diye bir şey tanımayan uygulamacı siyasetçinin görüntüsüydü. Bu Odüsseus'u **Sofokles** *Filoktetes*'te göstermiştir. Odüsseus, Aias'ın gözünde de öyledir "Her şeyi gören, her kötülüğe daima alet olan sen, ey Leartes'in oğlu, ordunun en iğrenç artığı, kim bilir sevincinden ne kadar gülüp duracaksın!" [379]; koro da Odüsseus'u böyle görmektedir. "O çok bilmiş adamın kara kalbini şimdi küstahlık ne sevinçle sarmıştır!" [954]. Agamemnon bile onu "vefasız" [1358] diye adlandırır ve kendi kendisi için uğraştığını [1358] söyler. Ancak ön ve son deyişteki Odüsseus bambaşka, karşılaştırılamayacak denli daha derinlikli bir figürdür. **Sofokles** şimdiye kadarki bütün karşıtlıkları almıştır: fiziksel tembellik ve çeviklik arasındaki fiziksel karşıtlığı; güç ile kurnazlık arasındaki etik karşıtlığı; inat ve dönüşebilirlik arasındaki karakter karşıtlığını; ama **Sofokles** bunları, insani durumun

absürdlüğünü reddedenle, bu absürdlüğü kabul eden arasındaki trajik karşıtlığın bakış açısıyla gösterir. "Biz, bütün yaşayanlar, hayaletten, birer boş gölgeden başka bir şey değilmişiz!" Odüsseus bunu bilmektedir. Ama ona göre, çaresizliğe düşmek için bir neden değildir bu. Yalnızca ihtiyat gerektirir, o kadar.

[1364] AGAMEMNON

Ölüyü gömmeye müsaade edeyim, sen beni buna mı teşvik ediyorsun?

ODYSSEUS

Evet, çünkü ben de oraya varacağım!

Teukros, Menelaos ve Agamemnon için Aias'ın cesedi hâlâ hayatta olan Aias anlamına gelmektedir. Yalnızca Odüsseus, artık Aias diye birinin olmadığını kavrar. Aias'ın bir zamanlar olduğunu kavrar.

Thersites' body is as good as Ajax!
When neither are alive. (*Cymbeline*, IV, 2, 252 vd.)[38]
[Thersites'in cesedi Aias'ınki gibi / Her ikisi de ölü.]

Dünyanın düzenine karşı saldıran öfkeden köpürmüş bir kahramanın cesedi ve kurgulanmış düzenle alay eden bir sinik delinin cesedi birbirinden ayırt edilemez. **Shakespeare** de dünyayı Odüsseus'un bakış açısından görüyordu.

Cesetlerin gömülmesi gerekir. Bütün cesetlerin... Ceset ne kadar büyükse, o kadar çabuk gömülmesi gerekir. Cesetler her zaman sıkıntı doğurur. Salamisli gemiciler Aias'ın cesedini çevrelemişlerdir. Tutucu siyasetçi, gömülmemiş bir cesedin tanrıyı gücendireceğini bilir; uygulamacı siyasetçi ise, gömülmemiş cesedin salgın hastalık tehlikesi demek olduğunu bilir; tedbirli siyasetçi, gömülmemiş cesedin insanlara kötü şeyler düşündürteceğini bilir. Cesetlere, layık oldukları her şeyin yapılması gerekir. Hatta onurlandırılmaları bile gerekir. "Ne yapacaksın bakalım? Ölü bir düşmana bu kadar hürmet mi edeceksin?" [1354].

Sofokles tragedyanın sonuna kadar **Homeros**'a çok yakın durur. Canlı Odüsseus, ölü Aias'a daha önce bir kere rastlamıştır. Odüsseus, Hades'i ziyaret ettiğinde dünyada neler olup bittiğini merak eden kahramanların gölgeleri onu çevrelemişti. "Bir Telamo-

noğlu Aias'ın ruhu vardı yanaşmayan / uzakta durmuş, bana yenildiğini unutamamıştı bir türlü" diye hatırlar Odyssesus, "ben kazanmıştım gemilerin yanında yapılan yarışmada / Akhilleus'un silahlarını..." [*Odüsseia*, 11. Böl., 543-546][39]

Hatta Odüsseus, Aias'ın ruhundan zırhı almaya bile hazırdır, çünkü Odüsseus, ikisinden yalnızca onun, Odüsseus'un hayatta olduğunu ve Hades'i terk edeceğini bilmektedir.[40]

Bu uğursuz silahları tanrılar ortaya
Argoslular'a bela olsunlar diye koymadılar mıydı:
Yitirdik seni yitirmekle biz en önemli kalemizi,
Biz Akhalar nasıl yandıysak Akhilleus'un ölümüne,
Öyle ağladık senin ölümüne de, öyle yandık,
Daha da dinmiş değil yüreğimizde acı,
Ama sen bunu bizden bilme sakın,
Zeus, kargı salan Danaolar'a düşman kesilmişti,
O yüzden bu korkunç kadere çarptı seni.
Ne olur, buraya gel, dinle beni efendim,
Dinle de, bastır ulu yüreğinin öfkesini.

(*Odüsseia*, 11. Böl., 553-563)

Aias, canlı bir gölge, Aias'ın bir hayaleti olmak istemediği için intihar eder. Şimdi artık sadece bir hayalettir, ama hâlâ nefret etmektedir. Bir katır kadar inatçı olan Aias kendi kendisi gibi kalmıştır:

[1257] bu adam ölmüş, artık bir gölge olduğu halde...

Sofokles'in Aias'ı teşhir edilmiştir.[41] Sonuçta Agamemnon belki de gerçekten haklıdır. Bu büyük ceset hâlâ nefret etmektedir. Ama yine de gömülmesi gerekir. Odüsseus'un her zamanki gibi acelesi vardır. Hatta işe el atmaya bile hazırdır.

[1378] Bu ölünün gömülmesi merasimine iştirak etmek, yardımda bulunmak, asil insanlar için fanilerin ne yapması icap ederse, onların hiçbirinden çekinmemek istiyorum.

Aias gömülmesini, Odüsseus'un yüce gönüllüğüne borçludur. Üçüncü kez aldatılır. Absürd bir dünya içersinde kahramanlığın absürdlükten başka bir şey olamayacağını sonunda anlamış olan Aias kahraman, mezarı da tapınak ilan edilir. Aias, yalnızca kalı

ramanlığın olmadığı çağların kahraman heykelleri diktiğini bilemezdi.

Platon, *Devlet*'in son kitabında, Armenios'un oğullarından biri olan Er'in efsanesini alıntılar; bu efsanede 'yeniden ölümlü bir hayata doğmak için gökten inen ve yerden gelen ruhların buluştuğu dünyanın sonunda bulunan harika ve gizemli bir yer anlatılır. Her ruh kendi kurasını çeker, "herkes kendine düşen sıra ile Kader'in kendini bağlayacağı hayatı seçecek" "Sonra," diye anlatır Er, "hayat örneklerini sermiş önlerinde yere.

Bu örneklerin sayısı ruhların sayısından çok fazlaymış. Her cinsten türlü türlü hayat; hayvanların ve insanların yaşayabilecekleri her çeşit hayat." Ruhların kararları birbirlerini şaşırtıyormuş, "bu yüzden, bir de kura sırasından ötürü, ruhların çoğu kötüden iyiye, yahut iyiden kötüye geçiyorlarmış." Çoğu eski hayatlarındaki alışkanlıklara kapılıyormuş. Yeni bir hayat için kura çekenler arasında Aias ve Odüsseus da varmış. "Yirminci olarak seçen ruh, bir aslanın hayatını almış; Telamon oğlu Aias'ın ruhuymuş bu; Hektor'un silahları ona verilmediğine kızdığı için insan olmak istemiyormuş bir daha. Sonra Agamemnon'un ruhu gelmiş; o da başına gelenler yüzünden insanlara düşman olup bir kartalın hayatını seçmiş... Nihayet, sırası en sona düşen Odüsseus'un ilerlediğini görmüş; başına gelenler onu şan, şeref hırsından kurtardığı için, büyük işlerden uzak gösterişsiz bir hayat aramış kendine; bir hayli bakındıktan sonra bulmuş öylesi bir hayat, kimse değer vermediği için bir köşede kalmış; onu görünce Odüsseus, ilk seçen ben olsaydım gene bu hayatı seçecektim, diyerek atılmış üstüne."[42]

Bu, Aias ve Odüsseus hakkındaki en aydınlık yargıdır. Aias'ın, yani aslanın, ve Odüsseus'un, yani gösterişsiz adamın, eğer bir kez daha yeni hayat kuralarının çekildiği çayıra gelecek olsalardı, neleri seçeceklerini bilmeyi çok isterdim. Değişimin bu büyük çayırı, edebiyat tarihidir. Ama orada kimse kendi bedenleşmelerini özgürce seçemez. Troya Savaşı'nın bütün kahramanları arasında Aias'a en erken ve en acımasız bir alay reva görülmüştür. **Shakespeare**'in *Troilus ile Cresida*'sında Aias yalnızca "valiant ass", "*churlish as the bear, slow as the elefant*", "*a chicken-brauned heap of flesh*", "*all beef and no brains*", "*all eyes and no sight*"tir. Popüler sözcük

oyunu aptal ve dik kafalı kas torbası, A-jax'ı *a-jakes*'le aynı kefeye koymuştur[43]. **Shakespeare** bile bu kaba saba şakayı yapmadan geçememiştir: *"Your lion, that holds his pollaxe sitting on an close-stool, will be given to Ajax."* (*Aşkın Çabası Boşuna*, V, 2)[44] Daha kısa bir süre öncesinde ABD'deki Ajax plastik kapları bir şövalye formundaydı. Gerçekten de, karakter kaderdir. Her şeyin çürümüş olduğu bir dünyada insanın oynayabileceği yegâne kahramanca rol, en güçlü bir temizleyici rolüdür!

HERAKLES'İN YÜZLERİ
ya da
KIRIK MİTOS

I "O dev gibi adam, bir hiç oldu, gitti!"

Ölüler ülkesine yapılan ilk edebi yolculuk olan *Odüsseia*'nın 11. Bölümü'nde, Odüsseus ile Herakles arasındaki karşılaşma en şaşırtıcı şeydir. Bütün ölüler gölgedir ve sonsuza dek Hades'tedirler: Bunlar sıradan ölümlüler ve kahramanlar, katiller ve onların kurbanları, tanrısal suçlular ve Zeus'un dünyevi sevgilileridirler. Aralarında tek ikilemli figür Herakles'tir: O hem Yunan kozmosunun zirvesinde hem dibinde, hem Olümpos'ta hem Tartaros'ta yer almaktadır; o hem bir yarı tanrı, hem cehennemde bir hayalettir. Odüsseus onu gördüğünde şaşırmaktan kendini alamaz:

Sonra Herakles'in gücüne ilişti gözüm,
Ama kendisi değildi bu, görüntüsüydü Herakles'in,
Şölendeydi kendisi, ölümsüz tanrılar arasında,
Güzel topuklu Hebe vardı yanında
Büyük Zeus'un ve altın sandallı Here'nin kızı.

[*Odüsseia*, 11. Böl., 601-604]

Herakles, kendisine ölümsüzlük hediye edilmiş olan yegâne insandır, ancak onun tanrılaşması daha **Homeros** zamanında bile büyük bir dirençle karşılaşmış olmalıydı. *Odüsseia*'daki ikilemli **Herakles**'in olumsuz teolojisi daha sonradan metne yapılmış bir takım eklemelerden ibaret de olsa, **Homeros**'un **Herakles**'in dünyevi hayatını bir yenilgiyle sonlandırması düşünmeye değer bir durumdur. **Homeros**'un cehennemi bir bakıma, ondan sonra gelen bütün cehennemlere benzer: O cehennemin zamanı yoktur, ya da daha doğrusu, bu cehennemde yalnızca tek bir zaman vardır: geçmiş. Yaşayanların gözünde ölüler zamanın içinde donup kalmışlardır, tıpkı bir taşın içindeki bir fosil gibi kapalı kalmışlardır.

Homeros'un Hades'inde ölüler bütün hayatlarını eş zamanlı olarak karşılarında görürler, bu hayatı görebilir ve yargılara varabilirler. Donup kalmış Hades'in bu perspektifinde bütün dünyevi törenle anılmalar, her türlü dünyevi şan şöhret gelip geçicidir, yani boşunadır. Akhilleus, kendisinin bütün Yunanistan'da bir tanrı olarak saygı göreceğini haber vererek avutmaya çalışan Odüsseus'a, kahramanlık modelini hor gören reddedişiyle cevap verir:

Ballandırma bana ölümü, şanlı Odüsseus,
Bütün geçmiş göçmüş ölülere kral olacağıma
El kapısında kulluk edeydim keşke,
Varlıksız, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım.

[*Odüsseia*, 11. Böl., 488-491]

Homeros'un Hades'inin ölüleri, bedenlerini ve bağlı oldukları eşyalarını, hayattayken taşıdıkları giysileri ve silahlarını alıkoymuşlardır. Kendi kendilerinin, balmumu kabininde donup kalmış figürleri gibidirler. **Homeros**'un bu kahramanlar mezarlığında Herakles amaçsız ve heba olmuş kuvvetin bir imgesidir. Hades'in içinde tımarhanede gezinen bir cinayet bağımlısı gibi dolanır durur. Yanında bir yay taşımaktadır; yayı gerer ve öldürebileceği birilerini aranır. Ama çevresindeki herkes ölüdür.

Ölüler uçuşuyordu çevresinde, yırtıcı kuşlar gibi, çığlık çığlığa,
Oturmuştu Herakles, bir kara gece gibi,
Yayını yalın tutuyordu, okunu kirişte,
Korkunç gözleri aranıyor, ha attı oku ha atacak.

[*Odüsseia*, 11. Böl., 605-608]

Odüsseus'la olan bu kısacık karşılaşmasında Herakles yalnızca yaptığı işlere değinir. Kerberos'un Hades'te tutuklanması en güç işi olmuştur. Şimdi her ikisi de, tutuklu ve gardiyan, sonsuza dek Hades'tedirler. Yunanca sözcük *ponos*'un iki anlamı vardır: "iş" ve "ıstırap"[1]. Hayattayken cehenneme inmek, insan daha sonradan gerçekten ölmek zorunda kaldığında, boşu boşuna çekilen bir işkencedir.

benden çok aşağı bir adama köle olmuştum,
buyururdu bana o hiç olmayacak işler:

Bir ara buraya göndermişti beni o,
Kerberos köpeğini al getir, demişti,
Aklınca bu onun bana yüklediği en güç işti,
Ama ben köpeği alıp çıkarıverdim Hades'ten dışarı,
Hermeias'la gök gözlü Athene bana kılavuzluk etmişti.-
Böyle dedi, gene girdi Hades'in konağına...

[*Odüsseia*, 11. Böl., 621-627]

Herakles, **Homeros**'u hemen hemen yalnızca yenilgi anlarında ilgilendirir, "Eurystheus'un yüklediği işlerin altından..." [İlyada, 8. Böl., 363]. Cehennemin kapısındaki bu Herakles gökyüzüne haykırarak yakınır, ve Zeus acilen Athene'yi yardıma çağırmak zorunda kalır. İkinci keresinde Zeus, Herakles'i Kos Adası'nda kurtarır. "Tanrısal" Herakles, Zeus için "yüreğinden çıkmayan bir acı"dır (*İlyada*, 15. Böl., 24). Tanrısal planlar bozulmuştur, Zeus aldatılmıştır ve en sevdiği oğlunun, "tekmil komşulara" buyuracak yerde, Eurystheus'un verdiği işlere "katlandığını" görür (*İlyada*, 19. Böl., 104 ve 133). *İlyada*'da ve *Odüsseia*'daki en pis işleri yapan[2], çevresindeki her şeyi gücüyle yerle bir eden ve bizzat kendisi de bu güç tarafından mahvedilen bu kederli Herakles, **Homeros** için trajik bir figürdür. Ve Thetis onu kararından vazgeçirmeye, onu Troya savaş alanına geri gitmeye razı etmeye çalıştığı ve onun şöhreti canıyla ödemek zorunda kalacağı kehanetinde bulunduğu sırada Akhilleus'un nihai kararını verirken Herakles'i anması rastlantı değildir.

"Madem koruyamadım ölümden arkadaşımı,
ne olur, şu anda ölüp gideyim bari,
yurdundan çok uzakta can verdi o,
görmedi beni yanında bir koruyucu gibi.
Olmadım bir kurtuluş ışığı ölü arkadaşlarıma,
tanrısal Hektor'un sürüyle tepelediği.

[*İlyada*, 18. Böl., 98-103]

Herakles insanlar arasında en güçlü kuvvetli olanıydı ve ölmek zorundaydı. Herakles tanrının en sevdiği oğluydu ve bu onu başarısızlığa uğramaktan kurtaramamıştı. ne sonsuz acılar çektim," der Odüsseus'a Hades'te, yine de sabretmek zorunda kalmıştır (*Odüsseia*, 11. Böl., 620).

Hesiodos'un *Teogoni*'sinde Herakles yeryüzünü canavarlar-

dan temizler. Anlatı tekdüzedir: Üç başlı dev Geryon'u öldürür, Lernalı "musibet" Hüdra'yı öldürür, Prometheus'un "ölümsüz ciğeri"ni yiyen kartalı öldürür. *Teogoni*, genel bir kutsallaştırmaya, gökyüzünün ve yeryüzünün barışmasına, ve tanrıçalarla tanrılar ve onların dünyevi sevgilileri arasındaki sevgi dolu kucaklaşmalara dair uzun bir kataloğa doğru gider. Zeus'un oğulları Olümpos'a tırmanırlar, yanı sıra Herakles de tanrılaştırılır. "Sert işlerden sonra tanrıların yanına varan/ Bahtiyar, bütün zahmetlerin uzağında, yaşlanmaktan azade ezeli bir gençlik içinde oturuyor" (*Teogoni*, 954 vd.) Yine de Herakles mitosu hâlâ tutarsızdır. **Hesiodos**'un *Kadınlar Katalogları*'nda kahraman bir katil olarak çıkar ortaya: " o herkesi öldürdü / Neleus'un oğullarını / onbirini birden" (161 vd.). Hayatı bir yenilgiyle son bulur. "ancak o [Daianeira] korkunç bir şey yaptı / kocasına / zehir içmiş urbayı / Lichas'a, haberciye uzattığında... o bunu aldı / ve o anda / sonu geldi / öldü / ve gözyaşlarıyla dolu eve / Hades'e gitti" (230-236).

Mitos bunun dışında kırılmıştır. Yenilgi ve savunma, yani işkence ve acımasızlığın hüküm sürdüğü hayat ve ezeli göksel mutluluğun hüküm sürdüğü hayat arasındaki temel dramatik karşıtlık, *Aslan Yürekli Herakles* başlıklı "Homeros Kasidesi"nde fazlasıyla özlü, neredeyse numune olarak gösterilmiştir:

> Şarkımla Herakles'e övgüler düzmek istiyorum, Zeus'un,
> onu Thebai'de en iyi karşılayan,
> Karanlık kubbeli tahtlarda aşkın içine çekilen Alkmene'den olma oğluna
> Önceleri Eurystheus'un yol göstermesiyle karalarda ve sularda nasıl dolaştığını
> Hiçbir tanrı anlatmadı. Cesaretle birçok kötü, ama kolay rastlanmayan işler yaptı.
> Ama şimdi karlarla kaplı Olümpos'un tepesinde oturuyor; artık Hebe onun ve tanrıça
> sevinç içersinde.
> Sana iyilikler diliyorum, Zeus'un oğlu! Erdem ve refah diliyorum!"

Herakles mitosu klasik dönemin sonuna kadar bölük pörçük haliyle kalır ve daha sonra da asla birbirine uygun parçalardan oluşan bir bütün olarak bir araya gelmez. Geç Ortaçağ ve Rönesans daha sonraları Herakles'in çeşitli yüzlerini keşfetmiştir. Ya-

ban domuzunu ya da Hüdra'yı öldüren Roma rölyeflerindeki Herkül bin yıl sonra Aziz Michael'in ve ejderha öldüren Aziz Georg'un tasvirleri için örnek oluşturmuştur.[3] Herakles, yani yeryüzünü, yaratının ilk günlerinde yeraltından çıkıp gelmiş olan canavarlardan temizleyen kurtarıcı, cehennemin kapılarına saldıran başmeleklere benzetildi. Herakles mitosları daha erken zamanlarda *İncil* hikâyesinin içine entegre edilmişti; alegorik Herakles Davud'u ve Şamson'u temsil etti. Rönesans'ın sonlarına doğru, Yeni Platonizm'in etkisiyle Yunan mitosu Hıristiyan simgelerinin altına yerleştirilmeye başlandığında, cehennemi herhangi bir yara almadan terk eden Hades ziyaretçisi Herakles, Yeniden Diriliş Günü'nden önce cehenneme inen İsa figürüne dönüştü. Resim sonunda Herakles Aziz Christophorus için model oluşturdu. İkonografik ve alegorik Hıristiyanlaştırma'nın ardından Latin Heraklesi'nin felsefi Hıristiyanlaştırılması başladı. **Ficino**'nun ve **Pico delle Mirandolo**'nun çevresindeki Floransalı Yeni Platoncular'ın tartışmalarında Herakles *virus heroica*'nın, haklı öfkenin, doğanın vahşetinin üstesinden gelen manevi gücün simgesi haline gelir ve hazdan vazgeçişin simgesi olur.[4] Herkül'ün topuzu bile **Cesare Ripa**'nın (1593) *Iconologia*'sında mantığın ve ölçülülüğün amblemine dönüşür. Sonuçta o topuz bir zeytin ağacından yontulmuştur. İsa, Hıristiyan Herkül'ü olarak adlandırılır.

Floransa Cumhuriyeti'nde Herkül yalnızca canavarları öldürmekle kalmaz, aynı zamanda tiranları da öldürür. Rönesans'ın romantizmi işte tam da bu Herkül'ü devralmıştır. Prometheus'un ciğerini yiyen kartalı öldüren Herakles'in şimdi bizzat kendisi Prometheus'a benzer bir figüre dönüşür. **Adam Mickiewicz**, Polonya romantizmini haberleyen ve **Schliller**'in odlarına çok benzediği için bu odların "vaftiz kızı" olarak adlandırılan *Gençliğe Od* adlı yapıtında (1920) şöyle yazar:

> Dzieckiem w kolebce kto leb urwal Hydrze,
> Ten mlody zdusi Centaury,
> Pieklu ofiady wydrze,
> Do nieba pójdzie po laury!*

*Her kim ki beşikteki bebek olarak Hüdra'ya/Oğlan çocuğu olarak Kentaurlar'a buyruk verir/Cehennemin kurbanlarını/Gökyüzünün defne tacını elinden alacaktır.

Romantik Herkül gardiyanı kaçırmaz, o tutukluları zindandan kurtarır ve bizzat kendisi gökyüzüne saldırır. Ancak klasik sonrası gelenekte Herakles de şimdiki zamanda kalır, hem cellat hem kurban, hem katil hem katledilen olan başarısız Aracı'dır o. O yıkıcı gücün Herkül'ü ya da çılgın Herkül'dür. *De Morbis mulierum* adlı yapıtında ilk kez olarak epilepsinin semptomlarını ayrıntılı ve açık seçik olarak tanımlamış olan **Hipokrat** bu hastalığı "Herkül Hastalığı" olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama daha sonraları Rönesans'ın sözlükleri ve ansiklopedileri tarafından da kabullenilmiş ve bir deyim haline gelmiştir. "Nasıl oluyor da, felsefede, şiirde ya da diğer sanatlarda kendini gösteren bütün erkekler melankolik oluyorlar, hatta içlerinden bazıları o dereceye vardırıyor ki işi, kahraman Herakles'in hikâyesinin bize anlattığı gibi kara safradan yükselen hastalığa yakalanıyorlar! Çünkü Herakles böylesi biriymiş gibi gözüküyor, bu nedenle eskiler epilepsi hastalığına ondan yola çıkarak 'kutsal hastalık' da diyorlar."[5]

Epilepsi, Ortaçağ'da tanrının bir ziyareti olarak görülür ve bu hastalığın peygambere özgü özellikleri olduğu düşünülürdü. Tanrı tarafından seçilmişliğin ya da şeytan tarafından çarpılmışlığın bir göstergesiydi. Rönesans'ta ise, her ne kadar 'kutsal delilik' Yeni Platoncular'a daha yakın gelmiş olsa da, ilgi daha çok epilepsinin fiziksel semptomlarına yöneldi. Melankolik insan, Rönesans'ın karakter öğretisinin dört tipinden biriydi. Kör safrası alev alev yanan "kendinden geçmiş melankolik insan" büyük bir tiyatro kariyeri yaptı ve Elisabeth dönemi intikam tragedyasının en önemli kahramanı haline geldi. Özellikle canice çılgınlık krizleri içersinde gösterilen bu kara intikamcının kendisi Herakles'e benzemekteydi.[6]

Muhteşem senkretizmiyle* **Shakespeare**'de Herakles'in bütün yüzlerine rastlarız. *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda Ayva esnaftan oluşan tiyatro grubunu topladığında ve rol dağıtımına başladığında, Mekik çevresindeki her şeyi yakıp yıkan ve un ufak eden komik tiran rolünü oynamak istediğini söyler. "Bak asıl benim huyum suyum zorba rolüne uyar. Herkül'ü yaman oynarım. Bana elime geçeni parça parça edecek, kırıp geçirecek bir rol lazım." (I, 2, 30)[7]

---

* Senkretizm: (Fr. *syncrétisme*) Bağdaştırmacılık. Kökeni ayrı birkaç kültürün, öğretinin kaynaştırılarak yeni bir kültür veya öğreti yaratılması. (Yay.N.)

Venedik Taciri'nde Portia, kendisiyle evlenebilmek için doğru çekmeceyi bulmak zorunda olan Bassanio'yu, masum kurbanı canavarların şiddetinden kurtaran, kurtarıcı Herkül'e benzetir:

İşte gidiyor, işte, o Troya halkının
Hep hıçkıra hıçkıra deniz canavarına
Haraç verdiği kızı denizden çıkaran genç
Alkides'ten de soğukkanlılığı az değil,
Sevgisi onunkinden elbette daha üstün,
Ben de kurban olmaya hazırım: şu geride
Duranlar, göz yaşları içinde akıbeti
Görmek için toplanan Dardanya kadınları
Hadi Herkül sen yaşa. Yaşa da beni yaşat. [III,2, 52][8]

Shakespeare'in Antonius'u –sırtında aslan postu olduğu halde– kendini yüreklilik ve cesaret açılarından eşit gördüğü Herakles'in halefi sayar. Antonius'un nihai yenilgisiyle sonuçlanan çarpışmadan bir gece önce askerleri, muzaffer Herkül'ün ordugâhı nasıl terk ettiğini görürler:

4. ER- Susun hele! Bu ne demektir acaba?
2. ER- Antonius'un eskiden sevdiği tanrı Herakles şimdi onu terk ediyor. [*Antonius ve Kleopatra*, IV, 3, 13][9]

Antonius kendini tekrar tekrar Herkül'e, muzaffer adama benzetir. Ancak Kleopatra onu terk ettiği ve sonun yaklaştığı çaresizlik anında kendini başka bir Herkül'e benzetir. Bu belki de **Shakespeare**'in en şaşırtıcı Herkül göndermesidir. Antonius için Yunanlı kahraman kendi kendini mahvetmenin örneğidir, bu kendi kendini mahvetmenin içinde aynı zamanda dünya da yıkılmakta ya da en azından yıkılabildiği kadarı yıkılmaktadır. Antonius, Herakles gibi sonlanmak ister:

Sanki Nessus'un gömleği sırtımda. Öğret bana Herakles, ey atam benim, öğret o gazabı da, Lichas'ı ta ayın boynuzları arasına ben de fırlatayım; gürzlerin en ağırını kavrayan bu ellerle, varlıkların bu en değerlisini yerlere sereyim. [*Antonius ve Kleopatra*, IV, 12,][9]

Shakespeare'in çağdaşı olan **Thomas Heywood**, Jül Sezar'ın tarihsel soyağacını Herkül'den türetir. Herkül, Theseus'u taklit etmiş, Theseus Akhilleus'u, Akhilleus İskender'i, İskender ise Jül Se-

zar'ı taklit etmiştir. "Herkül'ü kendi sureti içinde görüyorum; yaban domuzunu avlarken, boğayı yere devirirken, geyiği ehlileştirirken, Hüdra'yla boğuşurken, Gürion'u öldürürken, Diomed'i keserken, Stümfalos kuşlarını[10] yaralarken, Kentaurlar'ı öldürürken, aslanı parçalarken, ejderhayı ezerken, Kerberos'u zincirlerle sürüklerken ve nihayet yüksek piramidinin üzerine *Nil ultra* yazarken. Ah, işte bunlar, bir İskender'i oluşturan anlardır!"[11] Ancak bu Herakles modeli hâlâ karşıt göstergeleri barındırmaktadır: Büyüklük ve zayıflık. **Shakespeare**'in, öldürülmeden az önce kendi kendisini sarsılmaz Olümpos'la ve kutup yıldızıyla karşılaştıran Jül Sezar'ı da epilepsi hastasıdır, yani *Herculanus morbus* hastasıdır.

Romalı Sezar rolüne çok uygun düşen bu Herkül'ü doğaldır ki Rönesans, **Seneca**'dan almıştır. Her iki Latin tragedyasında da: *Hercules Furens* ve *Hercules Oetaeus*, Herkül her şeyden önce bir tirandır ve işlediği cinayetler şairi en az şiir ve retorik kadar ilgilendirmektedir. Özellikle cinai çılgınlık krizleri, sanki yazar bu modeli otopsiden biliyormuşçasına büyük bir uzmanlık bilgisiyle kaleme alınmıştır. *Furens*'te Herkül'ün gözleri döner ve isterikçe dans eder. *Oetaeus*'ta "yeri göğü korkunç yakarış çığlıklarıyla doldurur" [798][12]. Dejenira'nın gözünde hırsı ölçüsüz ve sınırsız olan kaba saba bir sevgilidir. Dejenira onu "yerkürede dolanan düşüncesiz bir sevgili" olarak adlandırır, "Jüpiter'e eşit olmamakla birlikte, büyük bir kahraman olarak Argo[13] kentlerinin arasında dolaşır: Sevebileceği bir şey arar; bakireleri, gelin kızları arzular. Bunlardan biri onu istemeyecek olursa, onu kaçırır; halklara saldırır, gelin kızları ortalığı yakıp yıkarak arar, sefih başı buyrukluğunu cesaret olarak adlandırır" [417-422]. Herkül, insan soyunu korkudan kurtarmış olmakla övünür, ama kendisi herkese korku saçar. Karısının ve oğullarının katili suçunu tanrılara yükler. Dejenira aldatmacaya kanar: "O suçlu değil, o yapmadı / çünkü onun cürümünün asıl sahibi olan / Juno dünyanın önünde belirir..." [432].

Antik dönemden günümüze kalan en şaşırtıcı oyunlardan biri olan *Octavia*'da –ki aynı zamanda **Shakespeare**'in tarihsel oyunlarına zaman zaman hayret verici bir biçimde benzeyen ilk tarihsel tragedyadır– dramın başkişileri Seneca ve Nero'dur. Sezar'ın eğitmeni ve düşünür, yeni evliliğine karşı çıkan senatörleri öldürtecek

olursa tanrıların gazabını üzerine çekeceği konusunda Sezar'ı uyarır. Nero'nun cevabı beklenmedik derecede basittir:

[449] NERO

Tanrıları bizzat ben yaparken, onlardan korkmam aptalca olurdu.

SENECA

Tam da bu kadar güçlü olduğun için onlardan korkman gerekir.

NERO

Fortuna her şeyi yapmama izin verir.[12]

Octavia, uzun süre **Seneca**'nın bir yapıtı sanıldı, ama oyunun, dramın her iki baş kişisi artık hayatta değilken yazıldığı artık kesindir. Yine de **Seneca** okumaları çok öğreticidir, ancak **Seneca**'nın mitolojik Herkül'ünün, Nero'nun portresinden pek de farklı olmadığı görülür. Oetaeus'un ön deyişinde yeryüzünde kendine denk kimseleri bulamayan Herkül, Jüpiter'den kendisine bir takımyıldız atfetmesini ister:

"Yıldız planında bana bir ikâmetgâh vermeyi reddediyorsun öyle mi? / Ölüm bile bana engel olamaz / yeryüzünün var ettiği bütün kötülükler / denizin, havanın, cehennemin var ettiği bütün kötülükler bana yenilmeye mahkûmdur..." [12]. Bu Herkül, kendi tanrılaşmasını bizzat kendisi yapmaya ve Olümpos'a zorla girmeye hazırdır. "Karşında bir dev görüyorsun. Ben istersem / gökyüzünü de gücümle ele geçirebilirim" [1303].

Genellikle **Seneca**'da retoriğin, trajik aksiyonun yerine geçtiği ileri sürülür. Ancak kendini tanrı ilan etmek aynı zamanda retorik bir olaydır. Oldukça korkutucu bir retorik olmakla birlikte, tarihseldir. Makedonyalı Philip, Persler'le savaşırken, Isokrates ona şöyle yazar: "Eğer Barbarlar'ı Yunanlılar'a hizmet etmeye zorlarsan... ve şimdi Büyük diye adlandırılan kralın senin emirlerine itaat etmesini sağlarsan, tanrı olmaktan başka yapacak bir şeyin kalmaz." Tanrıları yenen birinin, bizzat tanrı olmasından başka ne olabilir ki zaten? Yunanlı egemenlerden, Philip'in oğlu İskender ilk olarak bir tanrı olmuştu. Helen kültüründe egemenin tanrılaşmasının nasıl bir dirençle karşılaştığı, İskender'in kendisinin en üst düzeyde kutsallaşması konusunda sorduğu soruya verilen bir cevaptan okunabilir: "Eğer İskender tanrı olmak istiyorsa," denir bu cevapta, "tanrı olsun." Böylece İskender kendi isteğiyle

tanrılar katına kabul edilir. Roma'da Augustus ilk olarak senatonun aldığı bir kararla tanrı ilan edilir. *"Deus nobis haec otia fecit,"* diye yazar **Vergilius** (Ecl., I, 6). Barışı sağlayan Augustus, yalnızca bir tanrı olabilir. Vergilius'un deneyimleri bu vakada da bizimkilere çok benzemektedir. Ama Augustus'un aziz ilan edilmesi ancak ölümünden sonra olur. Daha sonraki Sezarlar henüz hayattayken kendi kendilerini tanrılaştırırlar. Domitian kendisine *Dominus ac Deus noster*, Efendimiz ve Tanrımız, unvanının verilmesini ister.[13]

Seneca'nın Herkül'ünün retoriği, Roma imparatorlarının retoriğidir, ama tarihsel Nero kendi kendisini yalnızca tanrılara ve kahramanlara benzetir, üstelik onları tiyatroda oynamak istemektedir. "Hatta tragedyalarda kostüme bir halde şarkı söylerdi," diye yazar **Sueton**, "hem erkek kahraman ve tanrı, hem kadın kahraman ve tanrıça olarak, bu arada masklar onun yüz hatlarını ve kendisinin o sıradaki sevgilisinin yüz hatlarını taşırdı. Diğerlerinin yanı sıra 'Kanakenin Doğumu', 'Ana Katili Orestes', 'Kör Oidipus' ve 'Çılgın Herkül'de şarkıcı olarak sahneye çıkmıştı." Nero'nun en sevdiği rol Herkül rolü olsa gerekti, en azından **Sueton** bu bağlantıya bir kez daha değinir. "Şarkı söyleme konusunda onu Apollo'ya ve araba kullanma konusunda güneş tanrısına benzettikleri için Herkül'ün yaptıklarını taklit etmek gibi bir şey vardı aklında. Derler ki, eğittiği bir aslanı varmış, bu aslanla birlikte tamamen çıplak bir halde amfi tiyatronun arenasına çıkmış, aslana ya topuzla vurmuş ya da halkın gözleri önünde kollarıyla boğmak istemiş."[14]

Herkül Oeta'da **Sofokles**'in Herakles'inin tersine bir kutsallaştırmayla son bulur. **Homeros**'un *Odüsseia*'sında olduğu gibi bu Herakles öldükten sonra parçalanır. Ancak orantılar aynı kalır. Son deyişte kahramanın annesi sahneye gelir, oğlunun küllerinin bulunduğu kabı göğsüne bastırmıştır. Bu bölümü **Shakespeare** daha sonra neredeyse aynen tekrarlayacaktır:

[1759] Bu bir avuç kül Herkül'den artakaldı
Bana; o devasa beden yok oldu gitti.
O dev gibi adam, bir hiç oldu, gitti!

Aynı anda gökyüzünden Herkül'ün sesi duyulur ya da –tragedyanın sahnelenmesi durumunda– onun "gölgesi" makine-tan-

rı olarak gözükür. "Senden bana kalan ölümlü olan ne varsa, alevler tarafından tüketildi: Babaya ait olan kısım gökyüzünün, sana ait olan kısım ise alevlerin payına düştü" [1967].

Jüpiter'in oğlunu doğurmuş olan Alkmene, neredeyse Pietà'nın ön figürü olarak, gökyüzüne çıkmış olan tanrının oğlunun annesi olarak gözükür. İmge ve şiir bir Hıristiyan mister oyunundan alınmış gibidir sanki: Kül ve babaya geri dönmüş olan ölümsüz ruh; yine de gerçek karşıtlıklar stoacıdır: hiçlik ve şöhret.

[1987] Gün olur
Son gün gelir.
Saati geldiğinde
Şöhret size
Ebedi yolu açar.

Herkül'ün *epifanisi* dünyevidir. Alkmene bir Sezar anasına dönüşür: "Senin için ben, mutsuz ihtiyar, nasıl bir mezar arayıp da bulayım? Bütün yeryüzü senin mezar yerini tartışıyor" [1822].

Homeros'un Herakles'inin daha sonradan ikiye bölünmesi **Lucianus**'un yergisine maruz kalmıştır. *Ölülerin Konuşmaları*'nda, Hades'te Herkül'le karşılaşan Diogenes son derece şaşkındır:

"Ok, topuz, aslan derisi, büyüklük, işte bütün bunlar Herkül demek. Zeus'un oğlu olduğu halde daha sonradan ölmüş, öyle mi? Söyle bana, şanlı şöhretli muzaffer, sen ölü müsün? Çünkü yeryüzünde bir tanrıya kurban eder gibi kendimi sana kurban ederdim!"

Herkül, Diogenes'in tereddüdünü dağıtmaya ve onu, kendisinin yalnızca bir gölge, hayal olduğuna, gerçek Herkül'ün ise Olümpos'ta ebedi mutluluğun tadını çıkardığına ikna etmek için boşuna çabalar. Diogenes düşüncesinde ısrar eder, durumun aynı biçimde tam tersine olabileceğini söyler: "Bak bakalım, acaba tam tersine sen Herkül olmayasın; bu arada gölge, hayal, tanrılar katındaki Hebe'yle evlenmiş olmasın." Hatta, Herkül'ün ölümünden sonra üçlenmiş olabileceğini düşünecek kadar ileri gider.

DİOGENES

Ama o zaman sen bedensiz bir gölgesin, hayalsin. Yani Herkül'ü üçlü bir yaratık yapma yolundasın.

HERKÜL

Neden üçlü?

DİOGENES

Yani şöyle: Eğer bir tanesi gökyüzündeyse, öteki sensin, yani gölgesin, hayalsin, bizim yanımızdasın, ama bedenin Öta'da çoktan kül oldu gitti bile, böylece ortaya üç yaratık çıkmış oluyor. Ve bak bakalım, üçüncü aşamada kendine kimi baba olarak seçeceksin.[15]

Seneca tragedyasının soğuk coşkusunda ve **Lucianus**'un alaycı felsefi kabaresinde Herakles mitosu kırılır. Geriye birbirine pek benzemeyen iki yarım parça kalır; bir yerine iki farklı, iki yüzlü Herakles. Mitos başından itibaren ikilidir, ama bu kırılma, karşıtlıklardan oluşan bu yumak en şaşırtıcı olandır. Herakles hem karanlık hem aydınlıktır, yaptığı işler işkencedir ve zaferleri yenilgilerdir. İki babası vardır: biri tanrıdır, biri insan; o hem tiran hem köledir, hem cellat hem kurbandır, hem oğlunun katili hem kurtarıcıdır. Bütün öteki kahramanlar arasında en yükseğe çıkartılan ve en dibe indirilendir.

Zamanın bilinircilerinin mistik tartışmalarında –Yunan geleneği oryantalist-Yahudi ve erken Hıristiyanlık geleneğiyle karıştığı için– üç büyük peygamberin adı geçer: **Musa, Herakles** ve **İsa**. Ancak Herakles, tanrının planına karşı kabalık eden başarısız bir peygamberdir. Başkaldıran melekleri öldürür, ama giysilerini yılan kadının giysileriyle değiştirdiği için yenilgiye uğrar. Gaia ile Uranos'un birleşmesinden ortaya çıkan canavarlar, düşmüş meleklere dönüşmüşlerdir; Deianeire *İncil*'deki yılanın hizmetçisi olur, ama Agnostikler'in bu kabbalistik Herakles'i de başarısız bir kahramandır.[16] Yukarısı ve Aşağısı olmak üzere ikiye bölünmüş olan bir kozmosda Herakles, yaratı işini düzeltmek için gönderilmiştir, ama misyonu başarısız olur. Canavarlar daha güçlü olduklarını gösterirler ve aracılık işi gerçekleşmez.

Herakles mitoslarında, gökyüzüyle yeryüzü arasındaki Aracı'nın bütün arketipsel göstergeleri ısrarla tekrarlanır. Herakles, tanrı babanın ve ölümlü bir annenin oğludur; cehenneme iner ve ölümünden sonra gökyüzüne çıkar. "Trajik kahramanın tipik yeri feleğin çemberinin en üst kısmıdır, yerdeki insan topluluğuyla gökyüzündeki daha büyükler arasında. Prometheus, Adem ve İsa gökyüzüyle yeryüzü arasında asılıdırlar, cennetvari bir özgürlük imparatorluğuyla kölelik dünyası arasında. Trajik kahramanlar in-

sani arazinin o kadar dışına taşarlar ki, aynı zamanda kendilerini çevreleyen güçleri kaçınılmaz bir biçimde kendi üstlerine yönlendirirler, tıpkı yıldırımların yüksek ağaçlara küçük otlardan daha kolay isabet etmeleri gibi", diye yazar **N. Frye**.[17] **Frye**, Herakles'i anmaz, belki de bunun nedeni Herakles'in Yunan tiyatrosunda özellikle satir oyunlarında ve komedyalarında sevilen bir kahraman olmasıdır. Dor Herakles'i katıydı, ancak Teselya efsanelerinde bir halk kahramanıdır. Zeus, Alkmene'yi baştan çıkarmak için onun kaygılar içinde savaşa gönderdiği kocası kılığına girmiştir. Ölümlü kadınla yatakta mutlu olabilmek için doğanın bütün düzenini alt üst eder; güneşi durdurur ve gecenin süresini üç kat uzatır. Bu hikâyede herkes gülünçleştirilmiştir: Zeus, Amfitrüon ve hatta sadık Alkmene bile; ve Herakles'in doğumunun **Plautus**'tan **Giraudoux**'ya[18] varıncaya kadar en başat komedya malzemelerinden biri olması kesinlikle anlaşılır bir durumdur. **Kleist** bile *Amfitrüon*'da bu figüre trajik bir özellik kazandırmayı başaramamıştır. Herakles'in doğumu Teselya efsanelerinde ve öncelikle de Homeros'ta büyük bir yanlışlıklar komedyasıdır; Zeus aldatılır; Hera tarafından gönderilen Hebammex, Alkmene'nin evinin önünde bağdaş kurmuş oturmaktadır, tanrısal oğlun yeryüzüne varışını kaçırmamak için elbisesine bir düğüm atmıştır. Oniki işin Herakles'i **Aristofanes**'ten, **Plautus**'tan[19] ta **Dürrenmatt**'ın *Herkül ve Augias'ın Ahırı* adlı yapıtına varıncaya kadar bütünüyle komedyaya aittir.

Herakles'in sondan bir önceki ve son işleri cennete ve cehenneme yaptığı keşif gezileridir. Altın meyveler taşıyan elma ağacı Toprak Ana'nın, ağacı dünyanın batı ucundaki tanrısal bahçesine, gecenin gündüzle karşılaştığı ve Atlas'ın yerküreyi omuzlarında taşıdığı yere eken Hera'ya verdiği düğün hediyesidir. Kozmosu tutan dikey eksen Atlas Dağlarının zirvesinin üzerinden geçer. Cennete, yeryüzünün en yüksek noktasına yapılan keşif gezisi, gökyüzüne yükselmenin bir ön figürasyonudur. Ancak Herakles, tıpkı daha sonra Kerberos'u kaçırmak için cehenneme inişinde olduğu gibi, altın elmaları çalmak için gider cennete. Atlas'ın aldatıldığı ve Pluton'un yaralandığı her iki keşif gezisinin kahramanı komik bir Herakles'tir; vazo resimlerinde ve satir oyunlarında çıl-

gınca topuzunu sallayan kara sakallı bir devdir. Daha **Aristofanes**'in *Kurbağalar*'nda bile, Hades'i sallayan büyük feryat gayet iyi hatırlanmaktadır: "Ben, kahraman Herakles!"

Satir oyunu ve **Aristofanes** komedyası, tanrılarla alay eder; belki de bunun nedeni, komik Herakles'in, bir Aracı'nın ve tanrı oğlunun arketipsel durumları içersinde ortaya çıkmasında aramak gerekir: Onun tanıklığında gerçekleşen boşanmadan, geciken doğuma ve çocukluktaki tanrısal kökene ilişkin belirtilerden zirveye ve dünyanın öteki ucuna yapılan yolculuğa ve cehenneme inişe varıncaya kadar.

Buna karşın tragedya, Herakles'i bütün işlerin tamamlanmasından sonra, hayatının sonunda *conditio humana*'nın dibinde gösterir. *Trakhisli Kadınlar*'da canlı canlı yakılır, **Euripides**'in Herakles'inde ise öldürdüğü karısının ve bütün oğullarının yanında kendine gelecektir. Aracılık başarısız olmuştur. **Sofokles**'te Herakles'in öldükten sonra kutsallaştırıldığını bildiren tek bir sözcük bile geçmez. **Euripides**'te Herakles aracılık rolünden ve tanrısal kökeninden vazgeçer. Dünya hâlâ bir Yukarısı ve bir Aşağısı olmak üzere ikiye bölünmüş durumdadır, ama Yukarısı, **Frye**'nin sözünü ettiği "özgürlüğün cennetvari imparatorluğu" değildir; ayrıca umut yoktur, ne yeryüzünde ne de gökyüzünde. İnsani dünya, tanrılar, gökyüzü ya da boşluk olarak adlandırılabilecek içinden geçilmez bir şeye batmıştır.[20]

En sonunda Herakles, dik kafalı Filoktetes'i Troya'yı yakıp yıkmak için harekete geçirmek üzere, sahnede belirir. Bu tragedyada "ölümsüz şöhretli" Herakles'in kaçınması, gerçekleşmesi gereken hikâyenin gereci haline gelmiştir. Ancak *Filoktetes*'te gösterilen ve ilan edilen bu "gerçek" hikâye, uğursuzdur.

"Söylence, tragedya ile, derin içeriğine, anlam dolu biçimine kavuştu," diye yazar **Nietzsche** *Tragedyanın Doğuşu*'nda, "bir kez daha yükseldi, olağanüstü bir kahraman gibi, gücün tüm bolluğu, ölmekte olanın bilgelik dolu dinginliği onun gözlerinde son görkemli aydınlığıyla yandı."[21]

Kırık Herakles mitosu **Sofokles**'te ve **Euripides**'te aracılığın olanaksızlığı üzerine bir tragedyaya dönüşür. Efsanevi Herakles'in bu yenilgisinin metafizik anlamı **Hegel**'in yorumunda açık-

lığa kavuşur:

"Geist'ın gerçek derinliği ve içtenliği; ruhun, duygularını, kuvvetlerini, bütün içsel hayatını sonuna kadar işlemiş, birçok şeyin üstesinden gelmiş, acılar çekmiş, ruh korkusuna ve ruh acılarına katlanmış, ama yine de bu ayrılıkta ayakta kalmış ve bu ayrılıktan kendi kendisine geri dönmüş olmasına bağlıdır. Gerçi eskiler Herakles mitosunda bir sürü sıkıntıdan sonra tanrılar arasına yerleştirilen ve orada kutsal bir sükunetin tadını çıkaran bir kahraman çıkarırlar karşımıza; ancak Herkül'ün yerine getirdiği iş yalnızca dışsal bir iştir; ona ödül olarak bahşedilen uhrevi mutluluk yalnızca sakin bir dinlenmedir; ve Zeus'un imparatorluğunun onun sayesinde sonlanacağı kehanetini Herkül, yani en büyük Yunanlı kahraman, gerçekleştirememiştir; tersine o tanrıların yönetimi, tam da insanın, dıştaki ejderhalarının ve Lerna ejderhalarının yerine kendi göğsündeki ejderhaların ve yılanların, öznelliğin içsel katılığının ve haşinliğinin üstesinden geldiği noktada başlar."[22]

II. Kara Sofokles ya da Zehirlerin Dolaşımı

1

Trakhisli Kadınlar'da tragedya Herakles'in evinden uzakta kaldığı onbeş ayın ve oniki yıllık dolaşmalarının sonlarına doğru uzun bir günün içinde geçer; bu süre için kara kehanetler onun kaderinde bir dönüşümün olacağını söylemişlerdir. Sabahın erken saatlerinde Deianeira oğlunu, babası hakkında haber toplaması için göndermiştir. Öğle saatlerinin başlarında Haberci, Herakles tarafından fethedilen Oichalia kentinden tutuklu kadınları getirir. Deianeira bir ulaktan ganimet kadınların arasında, Herakles'in sevgilisi, Kral Eurütos'un kızı Iole'nin de bulunduğunu öğrenir. Iole'nin babası, Herakles'i kızının sevgilisi olarak kabul etmek istemeyince, Herakles kenti yakıp yıkmış ve bütün erkekleri öldürmüştür. Akşam üstüne doğru Deianeira aynı Haberci aracılığıyla Herakles'e Kentaur kanına batırılmış şenlik gömleğini gönderir. Akşamın erken saatlerinde oğul geri gelir ve annesine lanetler yağdırır. Aşk büyüsünün ölümcül bir zehir olduğu çıkmıştır ortaya. Herakles acılar içersinde ölür, gömlek derisinin içine nüfuz etmiş, zehir bedenine girmiş ve onu yakmıştır. Hâlâ yaşamakta, ama artık can çekişmektedir. Akşamın geç saatlerinde Herakles, Trakhis'e getirilir.

Sanki akşamın bu geç saatleri başka bir zamana, başka bir güne, tanrının oğlunun yeryüzünde öldüğü bir bayram arifesine ait gibidir. Zeus'un oğlu sedyede yatmakta ve korkunç acılar içinde kıvranmaktadır. "Ah, oraya, evimize doğru bir rüzgâr / Münasip bir hava esse de beni / Buralardan götürse, Zeus'un oğlu / Herakles geldiği vakit, onu görünce / Birdenbire gebermemek için korkudan!" [954][1] diye bağırır koro dehşet içinde. O korkunç andan kaçmak istemektedir. "Çünkü diyorlar, çaresiz ıstıraplar içinde / Evinin önüne geliyormuş Herakles / Ne tarife sığmaz bir mucizedir bu" [959].

Herakles baygınlıktan ayılınca, ilk sözlerini babasına yöneltir.

"Ah Zeus ne hakarettir bu bana, ne hakaret!" [996] Herakles'e özgü bu *Eli, Eli, lama, sabachthani* içinde sitem ve yakınma çok daha acı doludur: "Ah, seni hiç görmemeliydim, o zaman şu zavallı beni çıldırtan bu ıstırap şahikasını da görmezdim" [997].

Zehir artık bedene nüfuz etmiştir ve kemikleri yiyip bitirmeye başlamıştır. Zeus'un oğlu acıdan bağırmaktadır, ve bu, bütün Yunan tragedyaları içinde en çirkin çığlıklardan biridir. Bundan daha uzun ve daha korkunç bir biçimde yalnızca, Herakles'in yayı ve zehirli okları kendisine miras kalan Filoktetes bağıracaktır. Herakles önce Zeus'a seslenir, şimşekleriyle çektiği acıyı kısaltmasını ister; ardından Hades'e seslenir, ölümcül bir ninniyle onu ebedi uykuya yatırmasını ister. Acı içinde kıvranan ve içsel bir alevle yanan bedeni şimdi kendisinin başlıca düşmanı olmuştur. Bu zulüm tiyatrosunda Herakles tanrılardan sonra insanlara seslenir, kafasını acılar içindeki bedeninden ayırmalarını ister. Ama boşuna seslenmektedir. Herakles, yeryüzünü canavarlardan kurtarmış olan Kurtarıcı gökyüzünün korkunç suskunluğu altında, insanlar tarafından terk edilmiş olarak ölmektedir. "Kendileri uğrunda, topraklarını, ormanlarını / Fenalıktan temizlemek için, ekseriye denizlerin / Dalgaları üzerinde kendimi yıprattığım / Helenler'in nankör adamları, neredesiniz? / Şimdi işte, kendim ıstırap çekerken, beni / Ateşle veya çelikle kurtarmaya kimse gelmiyor!" [1011].

Tragedyada yavaş yavaş biçimlenen Herakles imgesinde şimdiye kadar oniki işin hiçbiri anılmamıştı. **Sofokles,** Homeros'u ezbere bilmekteydi, ama onun okuma biçimi her zaman kara bir okuma biçimi olmuştu. **Homeros**'un *Odüsseus*'u Herakles'le Hades'te karşılaştığında onun, "göğsünü saran kemer"den ve "altın okluğu"ndan çok etkilenmişti: "Çok güzel işlenmiş nakışlarla dolu / parlak gözlü aslanlar, ayılar, yaban domuzları / savaşlar, boğuşmalar, tokuşlar, boğazlaşmalar..." [*Odüsseia*, 11. Böl., 609].

Deianeira'nın betimlemelerinde, ulağın söylediklerinde ve hatta ona körlemesine bağlı olan Haberci'nin söylediklerinde "ünlü" Herakles –"insanların en harikası"– şehirlerin üzerine yakıp yıkarak saldıran bir katildir. Korkunç efendilerin hizmetinde daha da korkunç görevler yerine getirmektedir. Herakles uygunsuz bir iş yapma küstahlığında bulunduğunda ve oğullarını bir ok atma

yarışına davet ettiğinde Kral Eurütos onu "köle" olarak adlandırır. Ardından onunla alay eder, onu sarhoş eder ve saraydan kovar. İntikam almak için Herakles gizlice kralın oğlunu kendi tarafına çeker ve bir anlık dikkatsizliğinden yararlanarak soğukkanlı bir biçimde "kule gibi dağ"dan aşağı uçuruma atar. Ceza olarak Herakles, Lidya Kraliçesi Omfale'nin hizmetine verilir ve onun yanında, Haberci'nin bile Deianeira'ya söylememeyi tercih etmesine yol açacak denli alçakça görevler üstlenir.[2]

Bütün hizmetkârlar arasında en sadığı olan ve Deianeira'nın hediyesini hiçbir şeyden habersiz Herakles'e taşıyan işte bu Haberci'yi Herakles özellikle acımasız bir biçimde öldürür. Onu ayağından, "bacağa bağlı olan yerinden" [779] yakalar – **Sofokles** her zaman hareket tanımlarında inanılmaz gerçekçidir: Herakles yalnızca bu biçimde gerekli salınımı elde eder- ve onu köpüklü dalgalarla dövülen kayalardan aşağıya atar. ortasından ayrılan kafasının saçları arasından, kanla karışmış olarak, beyaz beyin aktı. Berikinin kudurmuş bir halde, diğerinin de yere serilmiş olduğunu görünce, bütün halk bir feryat kopardı" [781].

Ünlü Herakles işleri ancak şimdi, kahraman sedyede yatarken, acıdan feryat ederken ve yakıcı zehrin damarlarında dolaştığını hissederken anılır. Öldürmüş olduğu canavarlar onun bedenine girmişlerdir. Onlar artık onun bedeni olmuşlardır: Güçlü kuvvetli kolları, taş gibi sert ensesi, geniş göğüs kafesi, karın adaleleri. **Goethe**'nin sözcükleriyle: "Elleriyle yakalamak, yumruklarıyla kırmak, kollarıyla sıkmak, omuzlarıyla taşımak, ayaklarıyla ulaşmak; bu, onun becerisi ve yetisiydi." Cehenneme iniş ve yeryüzünün sonuna kadar yürüyüş şimdi artık yalnızca köpeği hırpalayarak çekeleyen ve ejderhayı yenen kollar olup çıkmıştır.

[1090] Ah ellerim! Ellerim! Ah arkam! Göğsüm! Ah hele siz zavallı kollarım, siz! Vaktiyle Nemea ovalarındaki çobanların baş belası olan ve yanına kimsenin yaklaşamadığı aslanı helak eden: Lerne'deki Hüdra yılanını da, Kentauroslar sürüsünü de, insandan kaçan bu kuvvetlerine mağrur, iki çeşit vücutlu, beygir ayaklı, ahlaksız, küstah canavarları da; Erymanthoslu yaban domuzunu da, korkunç Ekhidna'nın yenilmez yavrusu, tahtelarzın o üç başlı, harikulade köpeğini de, dünyanın öbür ucundaki devi, altın elma bekçisini de kuvvetinizle helak eden hâlâ siz değil misiniz?

Aracı ve Kurtarıcı, şimdi hayal gibi ve güçsüz kuvvetsiz orada yataduran bedenine indirgenmiştir. Zeus'un en sevdiği oğlu tıpkı **Shakespeare**'in Lear'i gibi artık yalnızca doğanın bir harabesidir, *"a ruin'd piece of Nature"*, "kör bir felaket tarafından mafsallarım yok edilmiş, etlerim parçalanmış, acıklı bir halde şurada yatıyorum" [1104].

Herakles, Eurystos'un onu, yerine koyduğu ve buna göre davrandığı o şey olmuştur. Ancak bu "artık biraz daha ileriye bile sürünemeyen hiçbir şey"in içinde hâlâ nefret vardır. Herakles hakkında şimdi, **Shakespeare** tragedyasının sonunda Macbeth hakkında söylenen şey söylenebilir: "O halde, içindeki her şey orada bulunmaktan utanırken, dertli başıyla onun öyle sinip ürkmesini ayıplamamalı" [*Macbeth*, V, 2, 24]. Herakles, Deianeira'yı kendi elleriyle parçalamak arzusundadır. Oğlundan, gidip annesini getirmesini ister. Annesine nasıl işkence edeceğini oğlunun seyretmesini ister. Oğlunu bir teste sokmak ister. Zehirlenmiş Aracı, oğlunun babanın çektiği acılara mı yoksa işkence gören annesinin inlemelerine mi daha çok acıyacağını kendi gözleriyle görmek ister. Ama artık Deianeira öldürülemezdir.

2

Görünüşte iki yarıya bölünmüş olan bu tragedyada Herakles ve Deianeira birleşemezler; onlar iki farklı zamana ve iki farklı dünyaya aittirler. Herakles efsanevi ve arkaik, Deianeira ise seyircilerin çağdaşıdır, onun yakınmasını dinlemek için sabahın erken saatinde köyden koşup gelen bütün Trakisli kadınlara benzer. Herakles dünyayı bir ucundan ötekine geçer; Deianeira ise insanın alabileceği ve sonra tekrar yalnız bırakabileceği 'Her Zaman Bekleyen'dir. "Evet şüphesiz çocuklarımız oldu, fakat o, çocuklarını, tıpkı, uzaktaki bir tarlanın sahibi olan bir çiftçinin, tarlasını, senede bir defa ekme, bir defa da biçme zamanı ziyaret etmeye gitmesi gibi, zaman zaman gelip görüyor" [31].

Deianeira'nın bu ilk uzun monoloğunda sürekli olarak kaygıdan, korkudan ve dehşetten söz edilir. Deianeira'nın hatırladığı ilk

korku, görücüler onu istemeye geldiklerinde "hiçbir kadının korkmadığı derecede acı acı" korktuğu "evlenmek"tir [8]. Ardından kocadan duyulan korku, koca için duyulan korku, yanına geldiği zaman duyulan korku ve uzağa gittiği zaman duyulan korku gelir. Ev için duyulan kaygı, sürgüne yollanma korkusu, çocuklar için duyulan kaygı, onların kaderi ve eğer geride tek başlarına kalmak zorunda kalırlarsa onların gelecekleri için duyulan korku. "Onun selameti bizim selametimiz demektir, o ölürse biz de mahvoluruz" [85].

Herakles evde hiç durmamaktadır, Deianeira'nın kaderi acıdır, ama onun bütün kaygıları ve korkuları giderek sıradan ve gündelik gözükür. O bir kral kızıdır, ama tıpkı bir köylü kızı gibi kaderinden yakınmaktadır. Deianeira'nın yakınmasını her dildeki halk şarkıları tekrarlar:

> [141] Öyle sanıyorum ki siz buraya kederimden haberdar olmaksızın gelmediniz. Fakat kalbimin çektiklerini sizin de çekerek bilmenizi istemem. Zaten onu henüz bilemezsiniz. Gençliğiniz o kendine mahsus zemin üzerinde öyle beslenerek büyür ki, ne ilâs, güneşin kızgın hareketi, ne yağmurlar, ne de esen fırtınalar bu gençliği sarsabilir. Bir kız, artık bâkir değilim, kadın oldum diyeceği güne kadar zevkü sefa içinde, üzüntüsüz yaşar.

Deianeira'nın geceleri uzundur; üzüntüler gece gelir. "Böylece her yeni gece bana durmadan büyüyen bir elem getirip her yeni gece benden bir elem alıp götürüyor" [30]. Deianeira'nın geceleri boştur. Daha ilk şarkıda Trakhisli kadınlar onun uykusuz gecelerinden ve dul kalmış yatağından söz ederler: "Bu kocasız, elemli yatağında biçare" [108]. Aşk dramı yavaş yavaş olgunlaşmaktadır. "Herakles zaten, herhangi bir erkekten fazla pek çok kadın sevmedi mi?" [459]. Deianeira, Herakles'in kendine asla sadık kalmadığını çok iyi biliyordu, ancak bu kez sevgilisini ilk kez olarak gündüz gözüyle Deianeira'nın evine yollamaktaydı. görüyorsun ya, onları saraya önden gönderiyor, maksatsız değil, esir olarak da değil, böyle bir şey bekleme" [367], der Haberci insafsızca Deianeira'ya.

Öteki ganimet kadınlarla birlikte evinde bıraktığı ve ısrarla sır gibi sakladığı kız genç ve güzeldi. "Evet görüyorum ki onun gençliği çiçekler açıyor, benimki ise solmakta! Erkek gözü bununkinden çiçek

toplamayı sever, ötekinden adımlarını uzaklaştırır" [547].

Deianeira bundan sonra yatağın boş kalmayacağını, bundan sonra yatağı iki kadın ve bir erkeğin paylaşacağını bilmektedir. "Şimdi aynı dam altında iki kişi, aynı adamın bizi kucaklamasını bekliyoruz" [539]. Bu imgenin inanılmaz açık seçikliğini Euripides daha sonra Klütaimnestra'nın sözcüklerinde tekrar edecektir; Klütaimnestra, Elektra'ya, Agamemnon'un Kassandra'yı Troya'dan nasıl kaçırdığını anlatacaktır: "Fakat işte, yanında meczup bir kız olduğu halde döndü, onu yatağına soktu: Biz bir çatı altında yaşayacak iki kadındık" [*Elektra*, 1032].

Bir erkek, yaşlanmakta olan bir kadın, genç bir kız. Deianeira'nın dramı sıradan ve gündeliktir. Her zaman ve her yerde tekrarlanıyor gibidir. "Deianeira ve Herakles'le her pazartesi sabahı sıradan bir karakolda karşılaşılabilir," diye yazar **Gilbert Murray** *Greek Studies* adlı yapıtında, "tıpkı çocuk katili Medea'nın Broadmoor tımarhanesinde gözlemlenebilmesi gibi."[3] Natüralist tiyatro ruhuyla yetiştirilmiş olan Oxfordlu parlak filolog, Medea'yı, Herakles'i ve Deianeira'yı polisiye kroniğinde aramaktadır. Bir anne çocuklarını yakar, bir çingene kadının sihirli iksirinin ölümcül bir zehir olduğu çıkar ortaya, bir kadın kocasının başından aşağı asetik asit döker, bunların hepsi bir kere mutlaka olmuştur, ancak dünya "zıvanadan çıkmamıştır"

Herakles artık yaklaşmıştır. Toprağın ilk meyvelerini yıkılmış şehrin yıkıntılarının üzerinde, engin denizin karşısında Zeus'a kurban eder. Şiddet daha hâlâ gündelik olanın boyutlarını taşımaktadır. Deianeira'nın Haberci'si çoktan her şeyi söylemiştir. Peki o zaman neden Haberci'yi zorlamayı sürdürmektedir: "Şimdi tamamen hakikati söyle!" [453].

Daha neyi öğrenmek istemektedir ki? çünkü hakikati öğrenmezsem azap çekerim. Öğrenirsem ne zararı olur?" [458].

Deianeira, yenilgisi Sfinks bilmecesinin çözümüyle başlayan ve aynı biçimde çaresizce öğrenmeye çalışan Oidipus'a benzer. Deianeira'nın tragedyası zehirlerin gerçek doğasını öğrenmesiyle başlar.

"Bu korku manasızdır" [455]. **Racine, Sofokles**'in oyunun bu yerinde kenara şu notu düşmüştür: "Olanca mutsuzluğunu öğrenmek is-

teyen kıskanç bir kadının harika ifadesi."[4] Deianeira'nın yüreğinde biriken zehirler, bakır testide sakladığı kabuk bağlamış Kentaur kanından daha az zehirli değildir. Deianeira çoktan kararını vermiştir. Yalnızca bunu henüz kendisi bilmemektedir.

Sahne ilk kez olarak boştur. Yalnızca koro kalmıştır orkestrada. İtirafları dinlemiş olan Trakisli kadınlar şimdi dans etmeye başlarlar ve canavarların şarkısını söylerler: Nehir ve Zeus-oğlu, Deianeira için savaşmaktadır. Canavar karşısında duyulan dehşetle birlikte Deianeira'nın yakınması başlar. Yunanistan'da, İspanya'da ve İtalya'da, Roma'nın güneyinde, köy çeşmeleri bugün bile hâlâ triton (deniz tanrısı), aslan ya da yaşlı insan başları taşır; su tombul dudakların arasındaki kara delikten akar, şehvetle dışarı sarkıtılmış dillerin üzerinden geçerek kalın sakal saçaklarının ve taştan torsonun (gövde heykeli) üzerine akar.

[7] Daha Pleuron'da babam Oineus'un evinde iken evlenmekten, hiçbir Aitolieli kadının korkmadığı derecede, acı acı korkardım. Talibim bir nehirdi. Akheloos'tu. Beni babamdan ayrı ayrı üç şekilde istemişti. O, evvela hakiki bir boğa, sonra renk renk pullu, kıvrım kıvrım bir ejder...

Kızların karabasanlarında erkekler canavarların, içlerinden su fışkıran ıslak bedenlerine ve başlarına sahiptirler.

[12] ...nihayet sakallı, kuytu çenesinden dereler gibi taze bir su kaynayan boğa başlı bir erkek olmuştu.

İlk canavarlar fantazide doğarlar, ama canavarlar çoktan sahneyi doldurmuşlardır bile. Sanki birdenbire ete kemiğe bürünmüş gibidirler. Koronun dansı çılgıncadır ve Çin operasında olduğu gibi bir pandomime dönüşür. Her iki canavar birbiriyle dövüşürler. Ondört tane başları, ondört tane tokuşan göbekleri, şiddetle yukarı kaldırdıkları ondört çift kolları ve ondört çift iç içe geçmiş bacakları vardır. Büyük davul giderek baskınlaşır.

[518] İşte o zaman koptu yumruk sesi, ok sedası,
Buna karıştı bir de buğa boynuzu takırdısı,
Birbirine sarılmalar, bacaklarla takışmalar,
Alınlarla öldürücü darbeler indirildi.
İki rakip şiddetinden soluk soluğa geldi...

Bir genç kız korodan ayrılmıştır. Onlarla birlikte dans etmez. Birdenbire davul susar. Sonunda koro bu kız hakkında şarkı söyler:

[523] Genç kız ise, o inceliği, o güzel bakışı ile
Uzaklara bakan bir yamaca oturmuş bekliyor,
Korkularla, hangisi kendini alacak diye.

O zaman kavganın bitmesini beklemiş olan genç kız, şimdi Herakles için ayrılan gömleği kara kana batırır. Trakhisli kadınlara, üçüncü canavarla karşılaşmasını anlatacaktır. Herakles onu evinden aldığı sırada, sonra birdenbire metruk / Bir buzağı gibi ayrıldı annesinden" [529], yollarına Kentaur Nessos çıkmıştır. Tragedyanın semboliği basittir: su, ateş, karanlık ve ışık. Herakles daha önce bir keresinde Deianeira'yı, nehir canavarının ona sarılmasından kurtarmıştır. Şimdi ise, kayıkçı Nessos, Deianeira'yı karşı kıyıya geçirmeyi teklif ederken, Herakles suyun içinde bata çıka yürümektedir. Nehrin ortasında Deianeira'ya saldırır. Deianeira bağırır, Herakles canavarın göğsünü ünlü yayının okuyla deşer. Kentaur ölmezden önce Deianeira'ya, yarasından kan almasını öğütler.

[576] hem Herakles için bir aşk iksiri, hem de o kahramanın sana, başka bir rakibeyi tercih etmesine mani olacaktır.

Canavarlar lanetlenir, dansla taklit edilir ve yine lanetlenir. Deianeira kara sanatı dener. Haberci, Herakles için hazırlanan, sandığın en dibinde olası her türlü ışıktan korunmuş bir halde duran yeni bayramlık giysiyle birlikte çoktan kocasına doğru yola çıkmıştır bile. Herakles biraz daha yaklaşmıştır. Şimdi Kenaian'da, kutsal tapınak bölgesindedir ve akşam güneşinin altında babası Zeus'un onuruna yapacağı kurban töreninin hazırlıklarını sürdürmektedir. Bizzat kendisi oniki genç hayvanı kesecek, ötekiler ise yüz adet kurban keseceklerdir. Ancak hâlâ hiçbir şey olmamıştır. Aksiyon düzleminde, olayların dış tarafında, dünya hâlâ sıradandır. Yakılıp yıkılmış şehirler ve arkaik bir tanrıya sunulan kurbanlar, yüreklerdeki ve kaplardaki zehir, nefretten ayırt edilemeyen aşk, kadınların ırzına geçen canavarvari kayıkçılar için, insan hâlâ

kendi değişmezliği içersinde güvenli ve akılcı gözüken yeryüzünün dümdüz cevherini tanık gösterebilmektedir. Bir yün topağı, hâlâ bir yün topağıdır. Bir yün topağı nasıl bir tehlike saçabilir ki?

[674] ...hazırladığım elbiseyi bulamak için kullandığım o beyaz tüylü koyunun yün topağı yok oldu. Fakat evin içinde bir şey tarafından kemirilerek değil, hayır, kendi kendine parçalanarak yok oldu.

Deianeira, Trakisli kadınlara yün topağının nasıl yok olduğunu ayrıntısıyla ve bir kimyasal reaksiyonu anlatırcasına somut anlatır. En acı veren yanı, tanımlamanın kuruluğudur. Yün topağı çıplak ışık nedeniyle yanmıştır. Dünya en içteki dokusuna kadar sarsılmıştır.

[697] İşte yün orada kızınca, yerde, tanınmaz bir halde erimiş, ufalanmış, adeta tahta kesilirken testereden çıkan ince talaşlara benzemişti. Hâlâ orada, un ufak olmuş duruyor.

Macbeth'teki kan lekeleri, gece işlenen kral cinayetinden daha korkunçtur; hani şu ellere yapışıp kalan ve yıkanarak çıkmayan lekeler. Hikâyenin özünü kralların geçişi değil, bir an için ortaya çıkan ve bir Yunan tragedyasındaki haberci gibi savaş alanından haber getiren yarı çıplak, kan revan içindeki meçhul asker oluşturur ("Kan içindeki bu adam kim?" *Macbeth*, I,2,1). Yemek ve uyku zehirlidir. Yeryüzünün cevheri vıcık vıcık, yapışkan ve tıpkı bir karabasanda olduğunu gibi bağlantısızdır.

cisim gibi dururken, nefes gibi rüzgârda dağıldılar. [*Macbeth*, I,3,81]

Ancak bu karabasanın içinde dünyanın gerçek doğası kendini açık eder.

[701] Düştüğü yerde ise, tıpkı sonbaharda Dianüsos'un kara üzümünden yapılmış koyu şarap döküldüğü zaman olduğu gibi, kabarcıklı kesif bir köpük kaynıyordu.[6]

Cadılar ve sabah alacasında şatonun kapılarını açan cehennem bekçisi tıpkı *Trakhisli Kadınlar*'daki canavarlar ve Hüdra zehri gibi gerçektir. *Macbeth* dünyasına, tıpkı *Trakhisli Kadınlar*'ın dünyasına zehrin bulaşması gibi kan bulaşmıştır.

[572] Eğer sen, Herakles'in okunun, Hüdra yılanının siyah zehrine dal-

dırılmış olan tarafından aldığım şu öldürücü yaranın etrafındaki pıhtılaşmış kandan alacak olursan...

Bulaşma, bulaştırılanın aynı zamanda bulaştıran olduğu geçişli bir ilişkidir.[7] *Trakhisli Kadınlar*'da bulaşma tragedyanın yapısı ve onun teolojisidir. Herakles, Kurtarıcı, Deianeira'yı canavarın tecavüzünden kurtarır. Ancak Herakles'in okları Hüdra zehriyle zehirlenmiştir. Herakles, Kurtarıcı ve Zeus-oğlu, dünyayı canavarlardan kurtarır. Ancak canavarları bir canavarın kanıyla öldürür. Aracılık, dünyanın bir başka türlü bulaştırılmasıdır. Herakles, Hüdra kanını oklarıyla oradan oraya taşır. Aracı salgın yayan biridir ve kendisi de bulaşıcı salgına yakalanmıştır; "o korkunç Hüdra yılanı canavarı vücuduna dolanmış"tır [837].

Bu kozmik bakteriolojide *chthonik* Hüdra'nın en eski zehri, tıpkı beyaz *Syphilis spiroketaları* gibi kan yolu içinde yayılır. Sihir bir tanrılığın, bir kişinin ya da bir nesnenin bir başka nesneye, bir başka kişiye ya da tanrılığa aktarımıdır. Sihirli süreç benzerliğin ya da dokunmanın sembolik işaretinin üzerinden kimlik belirlenmesine ya da zamansal ve/veya mekânsal temas ilkesine doğru seyreder. **R. Jakobson**'un kuşkuya yer bırakmayacak biçimde ortaya koyduğu üzre, dil bilimde bu her iki olay, metafor ve metonimi ilkesine karşılık gelir. Sihirli transformasyon, kendini bir kişi ya da bir tanrılık gibi gösteren bir kukla bağlamında gerçekleşir, ama bu, tanrılığın ya da canavarın oynanmasında da mevcut olabilir. Bu türden sihri **Frazer** "*imitatif*" ve/veya *homeopatik* sihir olarak adlandırıyordu. Bu ikinci türden sihir "aktarım sihri"dir[9] Onun içinde nesneler, giysi parçaları, saçlar ya da kan dolaşır. Sihirli süreç bir bulaşmadır. "O dağ Kentauros'u, canavar.... o bana böyle demişti, ben de aynen öyle yaptım" [680].

Trakhisli Kadınlar'ın mitolojik kıssadan hissesinde bu aktarım sihrinin bütün süreçleri gösterilir. Kentauros kanı Deianeira tarafından bulaştırılmış olan yerden alınır, Herakles için tayin edilen gömlek bu kana batırılır, Haberci bu gömleği götürür, Herakles bunu çıplak tenine giyecektir. Bu süreçlerin her birinde bulaşmanın temel yapısı korunur: Bulaştırılan bulaştırandır. Daire kapanmıştır; bulaşıcı salgını taşıyanlar sırayla salgın tarafından mahvedilirler: Kenauor Nessos, Deianeira, Haberci Lichas ve en sonunda

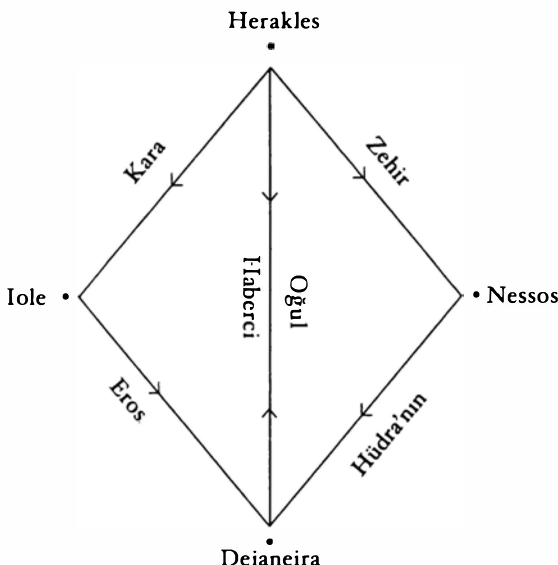
Herakles'in kendisi.

Trakhisli Kadınlar'da içinde zehirlerin dolaştığı ikinci bir daire daha vardır. Herkül tarafından perişan edilen ve kendi açısından da çevresindeki herkesi perişan eden Iole, bu ikinci zehir çeşidinin suskun taşıyıcısıdır: " ve kendi memleketini istemeyerek harabeye ve esarete sürükledi..." [465]. Gebe kız mutsuzluk elçisi olarak sessizce Deianeira'nın evine girer. Trakisli kadınlar çoktan bilmektedirler her şeyi: "Ah! Yeni gelin doğurdu, evet o doğurdu suzi kudret şeameti, en intikam ilahesi! Erinüs!" [893].

Aşk zehirlerinin dolaştığı "gerçekçi" daire, Hüdra zehrinin kan yoluyla yaygınlaştığı mitolojik daireyle paralel seyreder; bu daireyle simetriktir.

Trakhisli Kadınlar'da zehirlerin dolaşımının yapısı, köşelerini sırasıyla Herakles'in, Nessos'un, Deianeira'nın ve Iole'nin temsil ettiği bir köşede duran (dikey diagonalli) bir eşkenardörgen biçiminde gösterir:

Hüdra zehri Herakles'ten yola çıkar, Nessos üzerinden Deia-



neira'ya gider. Herakles'ten, Iole üzerinden kara Eros tarafından bulaştırılır. Herakles ve Deianeira yalnızca Haberci ve oğul aracı-

lığıyla birbirleriyle iletişim kurarlar. Haberci, Iole'yi Herakles'e götürür ve dönüş yolunda ölümcül aşk büyüsünü Herakles'e taşıyacaktır. "Hem de verilen bir şeye mukabele yakışacağından, [495]. Oğul, anneye babanın ölüm kalım savaşının haberini getirir; babaya ise annenin intihar ettiği haberini götürür. Yapısal ve teolojik açıdan aşk zehri ve zehirli Kentauros kanı birbirleriyle özdeştir, bunlar bir ve aynı zehirdirler.

> Daha sızlayan yaram kanadı gene.
> Bu öyle aşk ateşi değil işleyen cana,
> Venüs bu, pençesini geçirmiş kurbanına! [*Phaidra*, I,3]

Racine her iki zehir türünün birliğini ilk olarak *Trakhisli Kadınlar*'da okumuştur; onun Phaidra'sı Deianeira ve Herakles'in aynı kişide birleşmiş halidir; bu kişi damarlarında Hüdra zehrinin dolaştığı, acımasız Venüs-Afrodit tarafından yok edilen kişidir. **Georges Méautis**, *Trakhisli Kadınlar* başlıklı incelemesinde **Racine**'in ünlü satırlarını alıntılayan ilk kişi olmuştur. **Racine**'in "kurbanına pençesini geçirmiş" Venüs'ü, Hüdra'nın **Sofokles** tarafından çizilen imgesinin neredeyse bire bir çevirisidir: "O korkunç Hüdra yılanı canavarı" Herakles'in"vücuduna dolanmış"tır [karşl. *Trakhisli Kadınlar*, 837].[10]

Racine'in *Phaidra*'sında *Trakhisli Kadınlar*'dan alındığı çok belli olan başka satırlar da vardır. Sanki *Phaidra*, "derin yapısı" itibariyle *Trakhisli Kadınlar*'a *Hippolytos*'tan daha yakın duruyor gibidir.

Afrodit, *Trakhisli Kadınlar*'da ilk kez olarak, devasa taliplerin boğuşmasını bir dövüş hakemi gibi izlerken ortaya çıkar. İkinci kez ise, zehirli gömlek Herkül'ün bedenine sıkı sıkı yapıştığında, suskun bir biçimde işini yapan celladın yardımcısı olarak gözükür. "Vukua gelen bu şey şüphesiz onun eseriydi" [864].

Her iki zehir de uzun süre saklı kalır. "...ben ise şimdi, kör bir felaket tarafından mafsallarım yok edilmiş, etlerim parçalanmış, acıklı bir halde şurada yatıyorum!" [1103], der Herakles. "Bilmeyerek evimin içine ne bela aldım?" [377] der Deianeira. Tragedya tıpkı *Phaidra*'da olduğu gibi zehirlerin karanlıktan aydınlığa çıkarılmasıyla başlar. Ve bu zehirlerin adlandırılmasıyla. Deianeira, koroya şunları söylemek ister: hem kullandığım bir hileyi..." [534]. Onun elleri yanlış

yere uzanmamıştır; elleri, onun seçmek istediği şeyi *seçmiştir*. Oğul uğursuz haberle birlikte içeri girdiğinde Deianeira hiçbir şey söylemeden çıkıp gidecektir. Söylenecek şeyler çoktan söylenmiştir.

Sofokles'in elimize ulaşan yedi tragedyasında altı tane intihar mevcuttur; bunlardan yalnızca iki tanesi, Aias'ınki ve Deianeira'nınki, bütün ayrıntılarıyla ve ince ince anlatılır, tıpkı adli tıp mahkemelerindeki tutanaklarda olduğu gibidir. Antigone'nin intiharı hakkında yalnızca, onun kendisini karanlık bir odacıkta giysisinin kemerine astığını; Haimon'un intiharı hakkında kendisini babasının üzerine attığını ve ardından kılıcını kendi kendine batırdığını; Eurydike'nin intiharı hakkında "kendi elleriyle saplanan kılıçla" öldüğünü; Iokaste'nin intiharı hakkında kendi kendisini boğduğunu biliriz. Aias gündüz gözüyle kendi kılıcının üzerine atılır, hem de seyircilerin gözlerinin önünde. O kendi kendini öldürür, çünkü dünyayı hor görmekten başka yapacağı bir şeyi kalmamıştır; üzerinde yaşamaya değmeyen dünyayı. Dünya tarafından yok edilen Deianeira, evin alacakaranlığı içinde hayatına son verir, sahnenin dışında bir yerde yapar bunu. Ancak Sütnine hareketli bir kamera gibi Deianeira'yı adım adım izler.

[914] kimsenin göremeyeceği bir yere gizlendi, mihrabın ayaklarına kapanarak, artık kimsesiz kaldım, diye hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladı, her zaman kullandığı küçük eşyadan birine eli değdikçe gözyaşları dökmeye başladı.

Deianeira, tıpkı **Euripedis**'in Alkestis'i gibi, Herakles'le paylaştığı yatakla vedalaşır. Yatak, bedenini kurban ettiği mihraptır. Bitmek bilmeyen stoklarıyla ve kar beyazı temizlikleriyle Penelope'nin o kadar gururlandığı çamaşırları, çarşafları Deianeira şimdi üst üste koyar, onları istifler, üstlerine çıkıp diz çöker, tıpkı bir odun yığının üzerinde diz çöker gibi zifaf yatağının ortasına diz çöker. Göğsündeki "altın işlemeli toka"yı çıkarır ve onu sol omzunun üstünden atar, göğsü ve karnı açığa çıkmıştır. **Sofokles**'in yaralar hakkındaki bilgisi, tıpkı Homeros'unki kadar ayrıntılıdır. Deianeira iki tarafı keskin kılıcı sağ elinde tutar ve onunla kendi karnını yarar, bu arada kesmeye sol taraftan başlar. Kılıç "böğründen kalbine kadar"[931] girer.

Deianeira kendi kendini, beyaz yatak çarşaflarının üzerinde

bacaklarını çapraz tutmuş ve diz çökmüş durumdayken (karnın yarılması ancak bu durumda mümkündür) deşer, tıpkı Japon harakirisinin katı kurallarının öngördüğü gibi. Kılıcın iki yanı da keskindir; ölümcül *seppuku* mutlaka iki yatay kesik olmasını ister, biri soldan sağa ve ardından yine aşağı ve sola doğru. Bir kurban olan intihar bir ritüelin katılığı içinde gerçekleştirilmelidir.

Tragedya sonuna doğru yaklaşmaktadır. Deianeira'nın, sabahın erken saatlerinde Haberci'nin Iole'yi ve ganimet kadınları getirmiş olduğu evinin önündeki meydanda şimdi Herakles sedyede yatmakta ve acıdan bağırmaktadır. Oğul evin önüne çıkar, bir kez daha anneyle baba arasındaki lanetin habercisidir.

[1130] HYLLOS
İşte söylüyorum: Öldü! Şimdi, henüz gitti!
HERAKLES
Kim öldürdü? Verdiğin haber kötü!
HYLLOS
Yabancı biri değil, kendini öldürdü!
HERAKLES
Yazık! Daha evvel, benim elimle, layık olduğu şekilde vurulmalıydı!

Herakles, üzerindeki örtüleri bir kenara atmıştır. Zehirden yanan bedenini göstermek ister:

[1079] Şuraya bak, şu acıklı manzaraya bakınız! Ben biçaresinin halime bakınız, nasıl merhamete layıkım!

Evin içinde, zifaf yatağının üzerinde Deianeira'nın çıplak bedeni karnı kesilmiş olduğu halde yatmaktadır.

Şimdi Herakles de çıplaktır.

3

Kral Oidipus'ta kısa bir an için kehanetlerin yanlış çıktığı ve tanrıların lanetlerinin yerine gelmeyeceği gibi bir görüntü ortaya çıktığında koro isyan eder ve törene katılmayı sürdürmekten kaçınır. "Böyle davranışlar marifetse / katılmam ben böyle bir dansa" [888,

Kral Oidipus]. Sanki *Oidipus'*taki koro tragedyanın esasını anlamış gibidir. Baba katli ve ensest ilişki kehanet meselesi değilse ve yukarıdan tayin edilmiyorsa, dünyanın büyük düzenini temsil etmiyorsa, salt rastlantıya, olayların akışı içersinde sıradan bir olaya dönüşür. "Bir tragedya yapıtında yazgı mantığın ve doğalın yüzü altında her zaman daha iyi duyurur kendini," diye yazar **Camus**, *Sisifos Söyleni'*nde, "Oidipus'un yazgısı önceden haber verilmiştir. Doğayı aşan bir biçimde, cinayet işleyeceği ve anasının kocası olacağı önceden kararlaştırılmıştır. Dramın bütün çabası, sonuçlanmadan sonuçlamaya, kahramanın yıkımını tüketecek mantık düzenini göstermektir. Bu görülmedik yazgıyı bize bildirmek pek o kadar korkunç değildir, çünkü gerçeğe benzemez. Ama bunun zorunluluğu bize günlük yaşayış çerçevesi, toplum, durum, aile coşkunluğu içinde tanıtlanmışsa, o zaman ürperti başlar. İnsanı sarsan ve ona 'olmaz böyle bir şey' dedirten bu başkaldırmada umutsuz bir kesinlik vardır: 'bunun' olabileceği."[11]

Ancak **Camus** haklı gözükmemektedir. Absürd, rastlantıdan başka bir şey olmayan acımasızlıktır. Ama zorunluluğun tanrısal inandırıcılığıyla donatılmış olan acımasızlık çirkindir.

*Trakhisli Kadınlar'*da Harekles kaderi hakkında üç kehanet vardır. İlk ikisi bir çingene kadının falından çıkar: Kader gerçekleşecek ya da gerçekleşmeyecektir. İyiye dönecek ya da kötüye de dönecektir. Bu kehanetler doğru çıkmalıdırlar, ancak *Trakhisli Kadınlar'*da süreyi belirlerler. Tragedyanın belli bir zaman içinde geçmesi gerekmektedir. Buna karşın üçüncü kehanete kasıtlı bir kötü niyet sinmiştir. Tıpkı *Macbeth'*te olduğu gibi olanaksız olanı öngörüyor gibidir.[12] "Babam tarafından bana çok zaman evvel bildirilen bir kehanette denmişti ki ben, hayatta olan bir kimse tarafından değil, hayır, tahtelarza gitmiş birisi, bir ölü tarafından öldürüleceğim" [1159].

İnsanların en güçlüsünün ve bütün Yunanistan'ın kahramanın bir aşk yüzünden öldüğü bir dünya bayağıdır ve aptalcadır. Tanrının oğlunun bir canavarın zehri yüzünden öldüğü bir dünya acımasız ve absürdtür. Ancak aracılığın ve Aracı'nın zehirlenecekleri kehanetinde bulunulduysa, acımasızlık kozmosun büyük düzeni anlamına gelir ve o zaman absürd olan tuhaf bir mantık kazanır. Herakles acıdan böğürmeye son verir. Kehanetlerin hepsi gerçekleşmiştir.

Ne müthiş bir
PIRILTI:
HER ŞEY YERİNİ BULUYOR.[13]

Trakhisli Kadınlar'ın düşsel dekorunu gösteren sembolik mekânda sahnenin ve dünyanın üstünde Oite Dağı; yamaçlarına pulluklarım asla değmediği ve doruklarında şimşeklerin çaktığı Zeus'un dağı yükselir. Müthiş direşkenliği, inadı ve şiddet yüklü gücü nedeniyle Herakles'e benzeyen Aias, dağlar gibi ufalanmakta olan dünyayı hor görüyle cezalandırır. Dünyayı ve aynı biçimde ufalanan tanrıları. *Trakhisli Kadınlar*'da Zeus'un dağı sarsılmaz, ve Herakles dünyanın değiştirilemez acımasızlığını kabul eder. Aracılık dönemi sona ermiştir, ve artık Herakles'in işleri diye bir şey olmayacaktır. "Çünkü ölüler için elbette artık meşakkat yoktur" [1173].

Hüdra öldürülmüştür, ama onun korkunç gölgesi Herakles'in üzerine düşmüştür. Bu kara Hüdra gölgesi, dünya demek olan bütün sahneye yayılır.

Tanrı suskun bir dağdır, ama kehanetler gerçekleşir. Zehirlenmiş Zeus oğlu artık "aldatmanın, kötülüğün, kıskançlığın, hainliğin teolojisi"ne inanmaktadır.[14] Ne müthiş bir PIRILTI. HER ŞEY YERİNİ BULUYOR. Kehanetler gerçekleşmektedir, yani gökyüzüne haykıran haksızlık ve kozmik absürdlük içinde düzen ve anlam yerini almaktadır. "Tragedyanın üzüntü veren şehvetinin oluşturduğu şey acımasızlıktır," diye yazar **Nietzsche** *İyinin ve Kötünün Ötesinde*[15] adlı yapıtında. **Sofokles**'in Herakles'i acımasızlığın bu iflah olmaz büyüsünü şimdi kendisi için keşfedecektir.

Eğer insan insani bir tanrı oğlu olamıyorsa, hâlâ *Übermensch* (süpermen) olabilir. Eğer aracılık diye bir şey yoksa, hiç olmadıysa ve hiç olmayacaksa, acımasızlık dünyanın ilkesiyse, insan bunu kendi ölüm kalım savaşıyla güçlendirebilir bile. Eğer tanrı suskun bir dağdan başka bir şey değilse, insan bu dağın doruğuna bir odun yığını yerleştirebilir ve bu yığının üzerinde kendi kendini yakabilir. Ancak insan yıkım işini son noktasına kadar götürmek zorundadır. Tıpkı *Macbeth*'te olduğu gibi: "Karşımda sağ insan gördükçe, yarayı onlara yakıştırırım" [V, 7, 34]. Herakles oğluna, kendisini Oite Dağı'nın kayalık doruğuna taşımasını, orada bir odun yığını istiflemesini ve babasını kendi elleriyle yakmasını emreder.

[1207] HYLLOS

... kendi ellerimle senin katilin olmam için mi?

HERAKLES

Bu suretle öldürmek değil, hayır, şu çektiklerimden beni kurtaran, beni iyi eden biricik hekim olacaksın!

HYLLOS

Nasıl seni yakmakla ıstırıplarını iyi mi etmiş olur muşum?

Absürdün mantığı içersinde bütün değerler altüst olur: Ölüm iyileşme, öldürülme sağlığa kavuşmadır. *Miasma*'nın bulaşması, bulaştırılan kişiyi insan toplumundan dışlar, ve bu, Yunan korkularının en korkuncuydu. Ancak şimdi bütün tanrısal ve insansal yasaların çiğnenmesi gerekmektedir. Yalnızca bütün görevler arasında en arkaik olanı sarsılmadan durmaktadır; bu da babaya karşı kör itaattir. Kehanetlerin de dediği gibi, tanrısal babanın planları, oğluyla bir zehrin bulaşmasını içermektedir, demek ki şimdi de Herakles kendi oğluna bulaştıracaktır. Hyllos telaşlı korkusu içersinde, -yeter ki odun yığınına kendi eliyle dokunması gerekmesin- babası ondan ne isterse istesin yerine getireceğine tanrılar huzurunda yemin ettiğinde Herakles ondan "küçük bir iyilik daha" [1216] ister. **Gerhard Nebel**'in sözcüklerini bir kez daha tekrarlamak adına söylemek gerekirse, "küçük bir iyilik" deyiminde "kötülük ve hainlik" yatmaktadır.

Hyllos, Iole'yle evlenmelidir. Herakles oğlunun sırtına, kara kehanetlerin desteği olmaksızın, Oidipus suçunu yükler: Baba katili ve ensest[16]. Bu, yalnızca salt bir formalite değildir. Herakles, Iole'yi ikinci karısı olarak eve göndermişti. Ve bu yalnızca sembolik olarak kastedilmemektedir: Iole'nin ve Herakles'in oğlu tıpkı *Oidipus*'ta olduğu gibi Hyllos'un hem oğlu hem de erkek kardeşi olacaktır. Dramın iki kişisi hayatta kalmıştır: Hyllos ve Iole. Ve her ikisinin de bulaştırılması gerekmektedir.

Üzerinde Herakles'in yattığı sedye havaya kaldırılmıştır. Az sonra kafile, üzerinde bir odun yığınının istifleneceği Oite Dağı'na doğru yola çıkacaktır

Ama şimdi o mutlukların en güzelini yaşıyor,
Onu seven ölümsüzlerden saygı görüyor, Hebe artık onun karısı,

Altından evlerin sahibi ve Hera'nın damadı.

(Pindar, *Üçüncü ve Dördüncü Ode*)[17]

Trakhisli Kadınlar'da, daha sonraki tutucu efsanelerde Herakles'e uygun görüldüğü gibi bir gökyüzüne yükseliş ve tanrılaştırma söz konusudur. **Sofokles**'in Herakles'i, kentlerin harabeleri üzerinde Zeus'a kurban vermiştir, şimdiyse bizzat kendisini kurban eder. Peki ama kendisini kime kurban eder? Kurban verme her zaman bir aracılıktır: Yeryüzünde acı çekmiş olan tanrı oğullarının kurban edilmesinin tekrarı ya da onların geri dönmelerinin niyaz edilmesi; kurban bir yatıştırma ya da şükranlarını sunmadır; bir rica, bir ödüllendirme, hakka bir rüşvet bile olabilir, ama bütün bu vakalarda ön koşul, birisinin ya da bir şeyin öteki tarafta bulunmasıdır. **Sofokles**'in bütün tragedyalarında –en sonuncusu olan *Oidipus Kolonos'ta* hariç– aracılık diye bir şey yoktur. Tanrı gayri insani değildir; tanrı yalnızca pullukların değmediği Zeus Dağı Oite gibi insanlığın dışındadır.

Kurban edilme suskun bir dağın tepesinde gerçekleşir. Herakles sonuna kadar sessiz kalacaktır. ilahların gazabı seni çarpacaktır" Ritüel boştur. Tıpkı bir taşın, taştan başka bir şey olmayışı gibi, ritüelin içindeki "gösterilen" ne anlama geliyorsa, "gösteren" de aynı anlama gelmektedir. Ritüel yalnızca biçimdir. Ancak biçim olarak korunabilmek için, ritüelin bütün kurallarına kesinkes uyulması gerekir. Kurbanın yakılacağı ateş, kayalık bir dağ doruğunda tutuşturulacaktır; odun yığını Zeus'a adanmış ağaçlardan yapılacaktır: meşe ve yabani zeytin ağaçlarından. Ateş gece yakılacaktır. Tıpkı Deianeira'nın intiharında olduğu gibi ritüelin katı kuralı, törene dönüştürülmüş acımasızlıktır.

Ateş günahlardan arınmak değildir. Tragedyanın olağanüstü titiz sembolizmi içersinde ateş, yıkımdan başka bir şey değildir. Deianeira'nın yün topağından geriye zehrin dağlayan etkisinin ardından yalnızca ince bir toz kalmıştır, un gibi bir toz, bu tozdan ise, dökülen meyve şarabından geriye kalırcasına yerde yalnızca pis bir leke kalır.

Herakles taşınıp götürülür. Tragedyanın sonunda tanrılar nihayet insanlar tarafından yargılanırlar. Şikâyetçi olan Herakles'in oğludur:

[1266] Bu işte ilahların ne kadar müsamahasız bir zihniyetle hareket ettiklerini görüyorsunuz... Önce ilkah ediyorlar, babasıyız diyorlar, sonra da böyle bir ısdırabı sükûnetle seyrediyorlar! İstikbal, onu bilen yok, fakat hal, bizim için bir matem, ilahlar için bir hicaptır.

Sofokles'in bütün tragedyaları arasında *Trakhisli Kadınlar*, insani kaderi kavramak konusundaki her olanaktan en umarsız vazgeçiştir. Deianeira'yı kurtarmış olan Herakles, onun tarafından öldürülür. Ama Herakles, bütün felaketin *prima causa*'sı (birincil nedeni) olan Iole yüzünden de ölür. Herakles, Kentauros kanının zehriyle öldürülür, ama zehirli Kentauros kanı, Hüdra zehridir. Herakles, Herakles'in öldürmüş olduğu Hüdra tarafından öldürülür. Eros, zehirdir; ve aşk büyüsü zehirdir. Eros ve zehir insanların ve tanrıların bedenlerine karşılıklı olarak bulaşmaktadır. Kerberos'un kız kardeşi ve Sfinks'in teyzesi olan ve anneyle oğul arasındaki ensest ilişkiden doğmuş olan mitolojik Hüdra'yı Hera kendi göğsünden beslemiştir; Herakles'in, Hüdra'nın zehrine batırılmış olan oku, Hera'da ve yine bir tanrı olan Kheiron'da onulmaz yaralar açmıştır. "Bütün bunlar Zeus'un işidir" [1278].

Büyük bir uzaklıktan bakıldığında yalnızca, hırs ve işkenceden seğiren, aşktan ve zehirden hastalanmış bedenler görülmektedir. Bütün bedenler birbirine benzemektedir; Deianeira'nın bedeni canavarların hırsını kendi üzerine çeker ve kendisinin kaderidir; Iole'nin bedeni Herakles'in hırsını uyandırır ve aynı biçimde kendisinin kaderi olur. Güzelliği kendisine yalnızca acı getirmiştir, der Deianeira tragedyanın başında [karşl. 25]. Iole'nin güzelliği onun hayatını mahvetmiştir [karşl. 462]. Harekles'in, erkeklerin en güçlüsünün bedeni, zayıf düşmüştür: "Öyle bir adam olan biçare ben işte şimdi, bir kadına döndüm" [1075].[18] Deianeira ve Herakles aynı oyuncu tarafından oynanırlar. Yunan tiyatrosunda maske, kişidir. Sembollerin fundalığında *Trakhisli Kadınlar*'ın yer değiştirmelerinde sanki Deianeira'nın ve Herakles'in rollerinin aynı ve tek bir oyuncuya verilmiş olması bilerek gönderilmiş bir işaret gibidir.[19] "Bütün bunlar Zeus'un işidir."

Sahnenin ve Zeus dağının üzerinde Büyük Araba, kâh acı kâh sevinç getirerek dairesini çizmektedir. Yeryüzünde yukarı çıkan ve

aşağı inen Büyük Araba'nın bu yıllık döngüsü, tepesi yıkımı bildiren ve ayak noktası yeni bir döngünün başlangıcı anlamına gelen çarkı feleğe benzetilir. Ancak *Trakhisli Kadınlar*'da çarkı felek daha çok, üzerinde Kral Lear'in işkence gördüğü "ateş çemberi"ne benzer.

Herakles, Deianeira'nın hediyesini Erinüs'lerin ağı olarak adlandırır [karşl. 1052]. Iole, Deianeira'nın evine vardığında Koro tarafından bir Erinüs'e benzetilir. İmge ve stilistik tıpkı **Aiskhülos** tarafından yapılmış gibidir. Ancak Orestes'in, akan kanın kokusunu alan ve katilleri acımasızca takip eden Erinüs'leri, polis'in sadık nöbetçi köpeklerine dönüşürler. İşkence gören Mükene ve Thebai şehirlerinden, koca ve ana katillerinden, baba ve oğul katillerinden sonunda Athena "mavi gözlü" Zeus kızları ittifakının içinde ortaya çıkacaktır. **Sofokles**'te aracılık yoktur, ne insani olanla insani olmayan arasında, ne bir kereye özgü hayatla ne tarih arasında, ne rastlantının acımasızlığıyla tanrısal zorunluluk arasında. İnsani hayat yalnızca bir kere yaşanır ve çözüm yoktur.

Tanrıların sustukları ve kehanetleri onaylamadıkları **Sofokles** teolojisi, can sıkıcı bir biçimde rastlantı ve zorunluluk oyununa benzer gözükür; çağdaş biyolojistlerin en önemlilerinden biri bu oyunu çoktan tanımlamıştır. Mikrokozmosun ruletindeki bir milyar oyunun içinden, partikülleri bizler olan hayat yükselir. Manyetik alan ya da sıcak alan değişmektedir; yeni geosfere bir mutasyon girmiştir; ve birdenbire kendi kendini üreten hayat damlası değişikliği sonsuza dek tekrarlayacaktır, ta ki yeni bir mutasyon oluşuncaya dek. Hiçbir şey amaçlanmış değildir, her şey rastlantıdır. Milyarlarca başarılı mutasyondan (peki ama hangi açıdan "başarılı"?), o karmakarışık DNS spiralinin oluşması –her keresinde bir başka noktada kendini tekrar etme şansı olmayan binde birlik bir olasılıktır; o spiral ki bin başlı Hüdra'ya benzer ve insan geninin kodunu içerir. Gen kendi kendini tekrarlar, ve ruletin bir milyar kez körü körüne dönüşü sırasında olasılık hesaplarına göre canavarların tekrar doğmaları gerekir. Gerçekleşen yegâne kehanetler DNS kökenlidirler. Makrokozmos çoktan insanilik dışı "biteviye mekânların ebedi suskunluğu" olup çıkmıştır bile. Yeni biyolojinin mikrokozmosu da çoktan insanilik dışı olup çıkmıştır. Hayat

damlasındaki mutasyonların yönü yoktur ve herhangi bir amaca yönelik değildir.

Ve **Zerdüşt** böyle diyordu: " 'Rastlantı'- en eski soyluluğu bu dünyanın; her şeye geri verdim onu ben; gaye köleliğinden kurtardım onları.

Bu özgürlüğü ve göksel şenliği mavi bir kubbe gibi koydum her şeyin üstüne, o şeylerin üstünde ve o şeylerce iradesini yürüten bir 'ebedi irade' – olmadığını öğrettiğimde.

Bu pervasızlığı ve bu cinneti koydum o iradenin yerine, ben şunu öğrettiğimde: 'Her şeyde imkânsız tek şey vardır, - aklauyarlık!"[22]

Bu tuhaf, sayısız düğüm içeren spiral bütün mikro ve makrokozmosun içinde, varoluşun tüm bilincine ve acının tüm bilincine sahip olan biricik şeydir.

Koro, Iole'ye şöyle der:

[1275] Genç kız, sarayda kalma, bizimle gel, müthiş ölümler, sayısız ısdıraplar, işitilmemiş kederler gördüm.
Bütün bunlar Zeus'un işidir.[23]

Cenaze alayı hareket etmiştir. Iole evden çıkar ve cenazeye katılır. Herakles onun babasını ve bütün erkek kardeşlerini öldürmüştür, onu gebe olarak geride bırakmış ve oğluna onunla evlenmesini emretmiştir. Iole bütün tragedya boyunca tek bir sözcük etmemiştir.[24] Onun hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Şehrin fethedilmesinden hemen sonra onu çadırda şiddet kullanarak aldığında Herakles'i sevmeye mi yoksa ondan nefret etmeye mi başladığını bile bilmeyiz. Iole yalnızca iki kez sahneye gelmiştir. İlkinde aceleyle tutuklu grubuyla vedalaşmıştır. Bu hareket Deianeira için, bu kızın öteki refakatçilerinden farklı biri olduğunun bir işareti olmuştur. Iole, kaderini vakur bir biçimde taşıyan tek kişidir. Iole insanilik dışının ve insani acımasızlığın karşısına kendi suskunluğunu koymuştur. Bu kahramanca bir seçimdir, kendisine artakalan yegâne kahramanca seçim. O, *Trakhisli Kadınlar* içindeki bütün tragedya figürleri arasında en **Sofokles**'e özgü olanıdır.

Yıldız pembeyi ağladı kulaklarına,
Sonsuz beyazı sardı ensenden kalçana dek;
Deniz kızılı ördü memene ilmek ilmek,
Ve insan karayı kanadı anaç bağrına.

(Rimbaud, *Bütün Şiirleri*)

III. "Ah, burada taş kesilip acılarımı unutabilsem!"

Megara çocuklarına çoktan ölüm gömleklerini giydirmiş ve kurbanlık hayvanları süslemeye yarayan çelenkleri boyunlarına geçirmiştir. Birazdan tiranların cellatları onu, Herakles'in genç oğullarını ve Herakles'in yaşlı babası Amfitrüon'u idam sehpasına doğru sürükleyeceklerdir. Amfitrüon kollarını göğe kaldırmış, bu son dakikada yardım etmesi için Zeus'a yalvarmaktadır. Ancak Megara'nın "yukarı" değil "aşağı", Hades yönüne gitmesi için dua eder. Herakles, Hades'e inmiş ve geri dönmemiştir. Ancak şimdi yine buradadır. Orkestra çukurunun kenarında durmakta ve gözlerini kırpıştırmaktadır: Güneş gözlerini kamaştırmaktadır.

Euripides'in *Herakles*'inde kahraman karanlıktan iki kez geri gelir ve güneş ışığını selamlar. "Aydınlığa kavuştuktan sonra sizi ne büyük bir sevinçle seyrediyorum!" [525][1] Ve ikinci geri dönüşünde: "Nefes alıyorum, gözlerime uyan manzarayı, ışıklarını saçan güneşi, yeri, göğü görüyorum" [1089]. İlk geri dönüş Hades'ten geri dönüştür; ikincisi ise tamamen başka bir cehenneme ve başka bir karanlığa gidişten geri dönüştür. İlk geri dönüşünden sonra karısını, oğullarını ve babasını kaçınılmaz ölümden zamanında kurtarmayı başarır. İkinci geri dönüş ise oğullarını ve karısını öldürdüğü delilik halinden geri dönüştür. İlk geri dönüşünde bütün efsanevi silahları yanındadır: yay, içinde zehirli okların bulunduğu okluk ve topuz. İkinci keresinde sahneye yarı çıplak gelir, yarı yıkık bir saray sütununa iplerle bağlanmıştır.

Görünüşe göre komedyaya ve tragedyaya bölünmüş olan bu şaşırtıcı oyunda Herakles'in bu her iki geri dönüşünün anlamı ve onların şiiri ve dramatiği farklı farklıdır. Ancak efsanevi, arkaik ve mitolojik Herakles seyircilerin çağdaş dünyasına iki kez geri döner.

Oyunun birinci bölümü neredeyse oybirliğiyle uzun bulunmuştur, ikinci bölümü ise neredeyse oy birliğiyle ustalık eseri olarak tanınır.[2] Ancak eğer oyun dağılıp parçalanacakmış gibi görünüyorsa, bunun nedeni Herakles mitosunun bizzat kendisinin bağlantısız ve çabuk kırılır oluşudur. Euripides bu kırık mitosun

her iki yarısını tutarlı ve bilinçli bir biçimde karşı karşıya getirir; bunu da bütün tiyatro araçlarını kullanarak, ve genel insani deneyime dayanarak yapar. Oniki işin Herakles'i, kahraman ve yenilmez Herakles, Aracı ve Kurtarıcı, Peloponnes Savaşı zamanında Hades'ten evine dönecektir. Herakles, Zeus-oğlu, Hera tarafından acımasızca Kovalanan, Kurban ve Cellat, yeryüzünde Felakete Uğrayan insani kaderinin sorumluluğunu üstlenecek ve her iki babası arasında, Tanrı ve İnsan, seçimini Amfitrüon'dan yana yapacaktır.

Euripides'in *Herakles*'i iki "perde"lik bir moralite oyunudur. İlk perde alaycı ve didaktiktir. Euripides'in entelektüel prosedürlerinden birincisi, efsanevi ve tarihsel zamanın paralel götürülmesi ya da daha çok bunların karıştırılmasıdır. Art zamanlılıktan ani bir sıçrayışla eş zamanlılığa geçilir.

[1] Evlilik yatağını Zeus'la paylaşan kocayı, Alkaios'un torunu, Perseus'un oğlu, Herakles'in de babası olan Argoslu Amfitrüon'u, beni, hangi ölümlü tanımaz?

Argos'tan, kayınbabasını öldürdüğü için kovulan Amfitrüon, Thebai'ye kaçar. Herakles dünyayı uygarlaştırmak için, "yabanilikten" çıkarmak için Eurystheus'un hizmetine girer. Bu, Amfitrüon'un Argos'a geri dönmesinin teminatıdır. Ancak Thebai'de kısa bir süre önce bir devrim olmuş, bunu bir iç savaş izlemiştir. Efsanevi Kreon, ejderha dişlerinden oluşan soydan gelen Thebai hükümdarı dün gece öldürülmüştür. Zifaf yatağını Zeus'la paylaşmış olan Amfitrüon *bu sabah* yeni tiran tarafından kendi yatağından kovulur. Herkül'ün ailesi telaş içinde kraliyet sarayından kaçar ve Zeus tapınağına sığınır. Şimdi, oyunun başında, hepsi orada bir arada oturmaktadırlar, Amfitrüon, Megara ve çocuklar. "Bu basamaklar üstünde her şeyden, yiyecekten, içecekten, giyecekten mahrum, kuru toprağa serilmiş oturuyoruz..." [51].

Bir gece içinde efsanevi Thebai'de gerçekleşen darbenin, özellikle Peloponnes Savaşı'nın ilk on yılı içinde Yunan kolonilerinde bir gece içinde ya da bir hafta içinde aristokrasinin ya da oligarşinin efendilerini –yaklaşmakta olan ister Sparta ordusu ister Atina donanması olsun- kovalayan iç savaşlardan ve devrimlerden hemen hemen hiç farkı yoktur. 427 yılındaki Korfu katliamını, yani

Herakles'in[3] muhtemel gösterim tarihleri arasında en erkeni olan tarihten en az üç yıl önce meydana gelen katliamı, Thukydides her zaman olduğu gibi soğuk ve nesnel bir dille anlatır, ama bütün Helen uygarlığının yıkımının öne alınmasının söz konusu olduğunu da çok iyi bilmektedir.

> Eurymedon'un ve altmış gemisinin gelişinden sonraki yedi gün boyunca, kendisi orada kaldığı sürece, Korfulular düşman saydıkları herkesi öldürdüler; onları halk egemenliğini yıkmayı istemekle suçladılar, ama bazıları kişisel düşmanlığın kurbanı olarak öldüler; yine borç para vermiş olan bazıları da borçluları tarafından öldürüldüler. Böylesi zamanlarda hep olduğu gibi ölüm orada kendini her biçimde gösteriyordu; akla gelebilecek her şey oldu, hatta öteye de geçti. Babalar oğullarını vurdular, bazıları sunaklardan sürüklenerek götürüldüler ya da orada öldürüldüler; bazıları Dianüsos'un tapınağına kapatıldılar ve orada açlıktan öldüler. [4]

Herakles'in bu ilk perdesinin aksiyonu kalın çizgilerle belirtilmiştir: Alçak tiran son anda bir kukla gibi kutudan fırlar, ancak illüstratif ve şematik olan amaçlanmıştır; efsanevi mesel tıpkı **Brecht**'te ya da **Dürrenmatt**'ta olduğu gibi belirgin olarak şimdiki zaman tarihine konuşlandırılmıştır. Bütün gerçekler tipik ve karakteristiktir. Thebai'deki huzursuzluklardan bir yabancı olan Lykos yararlanır, Pleb'ler'i buyruğu altına alır, perişan olmuş aristokratlara dayanır, Kreon'u öldürür ve kendini kral ilan eder. Amfitrüon'u, Megara'yı ve küçük yaşlardaki Herakles-oğullarını da öldürmeye karar verir. Büyükbabalarının öldürülmesinin intikamını alabilecek olan yetişkin oğullardan korkar. Hepsini birden öldürmek her zaman daha güvenlidir. Ancak yeni tiran sığınma hakkına saygı gösterir ve kaçakları bizzat kendisi sunak bölgesinden zor kullanarak getirmek ister. Askerlerini çağırır, onlara odun yığını yapmalarını emreder ve kaçaklara gönüllü olarak ölüme gitmemeleri halinde onları diri diri yakacağını açıklar: benim hükümdarlığımın köleleri olduğunuzu hatırlayacaksınız" [250].

Herakles hâlâ Hades'tedir. Ancak bu oyunda aynı anda iki Hades vardır, tıpkı iki ayrı zaman olduğu gibi, efsanevi ve tarihsel zaman. Hiçbir ölümlünün geri dönmediği bir Hades. "Hangi ölü Ha-

des'ten geri geldi?" [297], der Megara. Ve Herakles'in kaçıracağı üç başlı köpeğin bulunduğu ikinci bir Hades. Herakles'in Hades'ten geri dönüşüne yalnızca Verall ve gerçekçi Euripides yorumcuları inanmıyor değildir. Tiran Lykos benzer bir tartışma açar: "Şu çocukların, şimdi Hades'te yatan babası bir daha oradan döner mi sanıyorsunuz?" [145]. Her şeye inanan akıllı uslu Amfitrüon'un bile kuşkuları vardır ve Megara'ya, Herakles oğullarına masal anlatarak onları sakinleştirmesini öğütler. "Onlara teselli verici sözler söyle, yalandan masallarla acıları avut" [100]. Tabii ki delikanlılar babalarının cehennem köpeğini alıp getirmek için cehenneme indiğine asla inanmamışlardır. Hatta Herakles'in geri dönüşünden sonra bile Amfitrüon her halükârda bir kez daha sağlama almak ister:

[610] AMPHITRYON
Ey oğul, sahiden Hades'e indin mi?
HERAKLES
Evet, hem oradan üç başlı canavarı da getirdim.
AMPHITRYON
Savaşarak mı onu tutup getirdin, yoksa Tanrıça mı bağışladı?
HERAKLES
Savaşarak; onu yenmek için...

Bu kısa diyalog, Lukianos'un entelektüel tanrı kabaresinin habercisidir. Ancak burada ironi yalnızca dilde mevcut değildir. **Euripides** oyunlarını her zaman tiyatro olarak okumak gerekir. Herakles üzerine moralite, şarkının, dansın ve pantomimin devreye sokulduğu bir şeydir. Ve tıpkı **Brecht**'te olduğu gibi tiyatronun bütün araçları entelektüel disiplinin buyruğu altındadır ve bir tezin kanıtları olarak hizmet görürler. Koro ihtiyarlardan oluşmuştur. Thebai'de sürgün avından sonra yalnızca Herakles ailesinin ihtiyarları sadık kalmışlardır. Şimdi Zeus tapınağına giden basamakları çıkmaktadırlar.

[119] İhtiyarlıktan külçeleşmiş ayaklarınızı, her yanınızı, savaş arabasına koşulmuş bir tayı dik bir kayaya sürer gibi, ağır yükünü kaldırsın diye boş yere yormayın. Dermansız ayaklarıyla geride kalanın ellerinden, urbasından tut. İhtiyar, ihtiyarın adımlarını idare et...

Koronun, yaşlanmanın zayıflıkları üzerine söylediği ilk şarkı

aslında, şarkı halinde söylenmiş didaskalialardır. İhtiyarlar sendelerler, tökezlerler, birbirlerine tutunurlar, birbirlerini merdivenlerden yukarı çekerler. *Trakhisli Kadınlar*'da köy kadınlarından oluşan koro, canavarvari taliplerin gencecik Deianeira uğruna giriştikleri kavgayı dans ederek göstermiştir. Euripides'te Herakles'in oniki işi ihtiyarlar tarafından dans edilerek önceden gösterilir. Yüzlerine yapıştırılmış uzun beyaz sakallarıyla titrek ihtiyarlar, bastonlarına dayanmış oldukları halde Herakles gibi, ayağına çabuk bir geyiği kovalayacak, aslanın boynunu kıracak, Hüdra'nın kafalarını kesecek ve insan yiyen kısrakları yakalayacaklardır. İhtiyarlar zangır zangır titreyen kollarını havaya kaldırır, parmaklarını açar, kollarını gererler; pantomimler arasında en sarkastik olanı gök kubbenin Herakles tarafından havaya kaldırılmasıdır.[5]

Herakles dünyayı uygarlaştırmak istiyordu. Canavarlara karşı savaşmıştı. "Sonra, ölümlülerin küreklerine sakin bir deniz sağlamak için de tuzlu suların derinliklerine indi"[400], diyerek şarkı söyler koro. Canavarlar çoktan ölmüşlerdir. Tiran Lykos kendisinin yeni efendi olduğunu bilmekte ve Herakles'in işleriyle alay etmektedir. ... kocanın başarılarında ne fevkalâdelik var?" [151], diye sorar Megara'ya. Tıpkı çağdaş hükümdarlar gibi eski kahramanlığa karşı büyük bir küçümseme beslemektedir. Herakles'in büyük işleri, ihtiyarların dansı gibi bir anakronizmadır. "Artık ihtiyar kirpiklerimden boşalan göz yaşlarımı da tutamıyorum" [447].

Hades'ten geri döndükten sonra kendini birdenbire modern Thebai'nin ortasında bulan Herakles hem trajik hem de komiktir. Onun modası geçmiş kahramanlığı bu yeni müthiş dünyada gereksizleşmiştir.

[574] Karımla çocuklarımdan, şu ihtiyardan çok kimin himayeme hakkı var?

Euripides'in *Herakles*'i birdenbire, ebedi olarak şövalye romanlarından ve masalsı kahramanlıktan ayrılan bir Rönesans paralı askerine hayretler içinde bırakacak denli çok benzer.

Elveda ihtirası erdem yapan tuğlu kıtalara,
Görkemli savaşlara, elveda!
Elveda kişneyen kısraklara, keskin borazanlara.

Ruhları coşturan davul seslerine, kulakları delen düdüklere!
Şanlı sancaklara, parlak savaşların bütün güzelliklerine,
Gösterişli kordonlara, törenlere elveda!
Ey siz ilkel ve kaba gırtlaklarıyla
Ölümsüz Jüpiter'in korkunç haykırışlarına öykünen
Ölüm makineleri, elveda! Artık işi bitti Othello'nun.

[Othello, III, 3, 353-361]

Herakles'in oğulları hemen babalarının yanına koşmuşlardır, onun bacaklarına sarılırlar, aslan derisini yakalamaya çalışırlar. Cehennemden geri dönmüş olan Herakles oğullarını kucağına alır. Ancak bundan önce yayını, okluğunu ve topuzunu yere bırakması gerekmektedir. Mitolojik silahlar yerde yatmaktadır.

[578] Çocuklarımı müdafaa ederken onların uğruna ölmeye hazır olmalıyım, nasıl ki onlar da babaları için ölmeye hazırdılar. Kendi öz evlatlarımı ölümden kurtaramazsam, Eurystheus'un buyruğu ile ejderhayı, aslanı yenmek bana ne şeref kazandırabilir? Kim bana hâlâ muzaffer Herakles diyebilir?

Euripides'in *Herakles*'inin birinci bölümü "Babanın Geri Dönüşü" başlığını taşıyabilirdi rahatlıkla. Dünyayı canavarlardan kurtarmış olan dorik Herakles ve Teselyalı halka özgü dev ve dünya hovardası birdenbire kaygılı oğla, sadık kocaya, şefkatli babaya dönüşür. Dönüşüm sözcük dağarında da belirginleşir: Şimdi Amfitrüon babadır, Megara karıdır, Herakles ise oğul, baba ve kocadır. Efsanevi mesel evcimen bir trajikomikle son bulur; Herakles Hades'ten doğrudan doğruya mutlu bir biçimde yeniden kavuşulan ailenin kollarına geri döner. "Ölümlülerin en büyüğü de, en küçüğü de çocuklarını sever" [636].

Tiran öylesine bir kez daha sahneye gelecek, ondan sonra sahne gerisinden onun son imdat çağrısı duyulacaktır. Birinci "perde" sona ermiştir. Ve tam o sırada, Hera tarafından gönderilen Öfke'yi (İris) ve Çılgınlık Tanrıçası'nı (Lysse) taşıyan araba sarayın damında belirir. İkinci perde Herakles'in karısını ve oğullarını öldürmesiyle başlar.

Cinayet sahne arkasında gerçekleştirilir. Sanki **Euripides**'i ilgilendiren tek şey dekor ve konvansiyonun korunması değilmiş gibidir. Tragedyanın karanlık güçleri pusudadır. Daha **Hegel** bunu

böyle görmüştür. "Düşman" bilinmezdir ve tam da bu nedenle korkunçtur. "Düşman" hem kendi içimizde hem de bizim dışımızdadır. **Euripides**'in dramında iki zaman vardır, iki cehennem ve deliliğin iki türü. Birinci delilik bir ürkütücü kadın canavar maskesi taşır, saçları yılanlarla doludur, elinde bir kırbaç vardır. İkinci delilik bizzat Herakles'in kendisinin içindedir. Bu deliliği Haberci bütün ayrıntılarıyla ve nesnel bir biçimde betimleyecektir.

Bir an için **Euripides**, **Homeros**'un ikili motivasyon yöntemini kullanıyor gibi görünebilir. Kahramanların ardında tanrı durmaktadır; ve yaydan çıkan okun isabet etmesini ya da zırha çarpıp geri fırlamasını sağlayacak biçimde kargının yolunu değiştiren tanrıdır. Ate kanlı bir örtüyle kahramanların gözlerinin üzerine yatar; Apollon onların güçlenmiş uzuvlarına güç katar; Athene onlara zihin açıklığı verir. Euripides'te kara bir arabayla aşağıya gelen her iki tanrısal elçinin işlevi tamamen başkadır. Öfke ve Çılgınlık'ın arasında entelektüel bir diyalog geçer; bu diyalog kıskanç tanrının teolojisini, "aldatmacanın, kızgınlığın, hasetin, hainliğin" teolojisini formüle eder.

[840] Hera'nın kini, benim kinim neymiş öğrensin. Herakles cezalandırılmazsa tanrılar hiçe sayılacak. Ölümlüler de hüküm sürecek.

Bunu tanrıların elçisi İris söyler. Hera'nın her iki hizmetkârı arasında roller tıpkı bir gizli polis ekibinde olduğu gibi dağıtılmıştır. Öfke bir ideoloji ve kontrolördür; Çılgınlık ise pislik işler içindir; kendisine verilen görevleri yerine getirmek zorundadır. Cellatlar zaman zaman vicdan azabı duyarlar; kendilerini görevlendirenlerin aslında kendilerini hor gördüklerini çok iyi bilirler; ve kurbanlarını kendi tarzlarında severler. "Ama ben sevdiğim insanları yoklamaktan hiç de hoşlanmam" [846]. Herakles, Çılgınlık'ı apaçık bir haksızlıktan korumak ister. Kontrolör hemen onun aklını başına getirir. "Zeus'un karısı seni buraya ahlak dersi vermeye göndermedi" [858]. Euripides'in ironisi acımasızdır. Çılgınlık, "yüce" gecenin kızı, güneşi tanık olarak gösterir. "Güneş şahidim olsun: Bu işi istemeden yapıyorum"[859]. Cellatlar vicdan azabı duyarlar, ancak onlar her şeyden önce sadıktırlar. Çılgınlık sahnenin damından Herakles'in üzerine atlamıştır bile.

Tanrıların elçileri, Çılgınlık'ın teolojisini tartışmışlardır. Haberci kendi fizyolojisini betimler. Betimleme neredeyse davranışçı olarak adlandırabilir; betimlemenin doğruluğu birçok psikyatr tarafından hayranlıkla karşılanmıştır. "O, artık eski adam değildi; yüzü altüst olmuş, kan çanağına dönen gözleri çukurundan fırlamış, ağzından akan köpükler sık sakalına damlıyordu. O zaman bir çılgın gülüşüyle..." [931-935].

Sofokles'teki görünmeyen cani, kurduğu pusudan saldıran "düşman" hem Herakles'in içinde hem de dışındadır. Yukarıdan insanların üzerine düşen "insanlığın dışındaki" düşman, makine tanrı olarak gösterilir; korku uyandıran maskeleri vardır ve tiz sesler çıkaran flütler eşlik etmektedir kendisine. Tıpkı kıymık gibi, neredeyse görünmez olmacasına derinin içine nüfuz eden içsel "düşman" olanca bilmeyle ve tümüyle gerçekçi bir biçimde betimlenir. Aias koyunları ve keçileri kendi elleriyle parçalamış ve köpeklere işkence yapmıştır, çünkü içine düştüğü çılgınlık sırasında onları Yunanlı komutanlar ve Odüsseus sanmıştır. Herakles oğullarını oklarla öldürür ve kafalarını topuzuyla parçalar, çünkü içine düştüğü ve duyularını körelten çılgınlık sırasında onları Eurystheus'un oğulları sanmıştır.

[1134]HERAKLES
Onları kim öldürdü?
AMPHITRYON
Sen, yayın, bir de cinayete sebep olan bir tanrı.

Goethe ve **Hegel** için, **Marks, Nietzsche** ve **Freud** için *Prometheus* ve *Oidipus* bütün Yunan tragedyası içinde insan kaderinin en mükemmel figürleriydiler.[6] **Euripides**'in şaşırtıcı modernitesi efsanevi çılgın Herakles'i, Prometheus'un ve Oidipus'un durumuyla hesaplamak ve yüzleştirmek denemesinde yatmaktadır. Tiyatro göstergeleri bilinçli olarak tekrarlanır. Tıpkı kayalara zincirlenmiş olan Prometheus gibi Herakles sarayın sütunlarına iplerle bağlanmış olarak gözükür sahnede. Kara bir arabayla aşağıya inmiş olan Öfke ve Çılgınlık, Zeus'un Prometheus'u öldürmeleri için yeryüzüne gönderdiği Güç'e ve Hefaistos'a benzerler. İşlevler aynı biçimde dağıtılmıştır: Demirci Hefaistos, yani İşçi, titanlara merhamet duyar. Güç, yani devlet mekanizmasının Memur'u, gerçek bir

emir kulu, Bir Numara'nın otoritesini savunur. Prometheus insanlara duyduğu ölçüsüz sevgi yüzünden cezalandırılır. "Ölümlülerin velinimeti, kudretli dostu!"[1252], diye adlandırır Theseus, Herakles'i. Oyunun birinci bölümünde büyük Herakles işleriyle alay edilir; dünya uygarlaşmamıştır. Ancak bu işler tanrıları kıskandırmıştır. Herakles, tıpkı Prometheus gibi gönüllü bir Aracı'dır, hem de tanrıların arzusu hilafına. Herakles insani ölçüleri aşmıştır ve bu nedenle bastırılması gerekmektedir. Sonuçta tanrılar pişmanlık duyulmasından başka bir şey istemezler.

"Açıkçası bütün tanrılara düşmanım ben" [975], der **Aiskhülos**'un Prometheus'u. Cehennemin salt varlığı, gökyüzünden nefret etmek için yeterlidir. Euripides'in Herakles'i, karısının ve oğullarının katili, cehennemi iki kez tavaf etmiş olan kişi, ikinci kez Yunan tragedyasında gökyüzüne meydan okur:

[1240] THESEUS
Felaketin o kadar büyük ki başın göğe değiyor.
HERAKLES
İyi ya, vurmak için daha yakındayım demektir.
THESEUS
Tanrılar senin tehditlerine aldırırlar mı sanıyorsun?
HERAKLES
Tanrılar bana meydan okuyorlar, ben de onlara meydan okuyorum.

Euripides'in *Herakles*'inde salt ve pratik mantığın duruş noktasından hareketle teolojinin çifte ve çelişik bir eleştirisi yapılır.

ben ne tanrıların kendilerini günahkâr aşklara kaptıracaklarını, ne de onların birbirlerini zincire vuracaklarını sanıyorum. Buna hiç inanmadığım gibi, birinin öbürüne efendisiymiş gibi hükmedeceğine de hiç inanmam. Bir tanrı, gerçekten tanrı ise, hiçbir şeye ihtiyacı yoktur..." [1341-1345].

Çünkü salt mantığın ışığında tanrı –eğer tanrı varsa tabii- bir mükemmeliyet olmalıdır. İnsan modeline göre yaratılmış tanrılar, der Herakles, "şairlerin aşağılık uydurmalarından başka bir şey değildir" [1346]. Ancak pratik mantığın ışığında tanrı –eğer tanrı varsa tabii- yeryüzündeki bütün kötülüklerin sorumluluğunu taşımalıdır. Adil tanrı imgesi, bütün insani deneyime aykırıdır. Aracı'nın ve aracılığın zehirlenmesinde etkili olan tanrı; masum olanı cezalandıran tanrı; insanlığın üzerine sürekli olan belalar gönderen tanrı,

yalnızca acımasız ve kıskanç bir tanrı olabilir. "Anlatılmaz sefalete sabrettim," demişti Herakles, Hades'te Odüsseus'a. **Euripides** de Homeros'u ezbere biliyordu. "Benim için yaşamanın bugün, hatta çoktan beri neden imkânsızlaştığını sana anlatacağım" [1256]. **Euripides**'in Herakles'i tanrıların adaletsizliği ve yeryüzünün acımasızlığı için bir denek taşıdır. "Her şeyden önce anam Alkmene'nin ihtiyar babasını öldürmüş, dedemin kanıyla ellerini kirlettikten sonra anamla evlenmiş bir adamın oğluyum. İnsanın soyu çürük bir temele dayanırsa, o soydan gelenlerin hepsi de felakete hazır olmalıdırlar. Zeus – Zeus'u vasıflandırmak istemiyorum – babam olmakla Hera'yı bana düşman etti!" [1258-1264].

"Düşman" kaderdir. Kader zorunluluktur, ya da tanrılar tarafından gönderilir. bu işe zorlayan Hera olmuştu..."[21], der Amfitrüon, Herakles'in düşmanları üzerine olan parçanın ilk monoloğunda. Euripides nominalist değildir. "Hera" ya da "kader" yalnızca "görünmeyen caninin" adlarıdır. Kader, bilinmezliktir. Herakles öz oğullarını bilmeden kesmiştir; tıpkı Oidipus'un öz babasını bilmeden öldürmüş olması gibi. "Düşman" uzun süre beklemiştir; tuzak kurulmuştur, hatta daha Oidipus'un doğumundan önce kurulmuştur. Oidipus bir tek kere yol ayrımına gelir. Thebai'den gelen arabalar yaklaşmaktadır. Kaçınmak istemez. Elini kaldırır ve bilmeden babasını öldürür. Tuzağa düşmüştür.

Tanrılar tuzak kurarlar, ya da tuzak bizzat bizim içimizdedir. Babadan olma ve anadan doğma olarak bizler, öz anneyi arzulamaya ve öz babanın ölümünü istemeye mahkumuzdur. "Olacak olur; olacağın önüne kimse geçemez" [311]. **Euripides** birkaç kez, Aiskhülos'un Prometheus'unun söylediğini tekrarlar: "Bu dünyada her şey değişmeye, yeniden doğmaya mahkûmdur" [105]. Ancak öz babasını öldüren ve öz annesiyle yatan aynı Oidipus, Sfinks'in bilmecesini çözmüştür.[9] Prometheus geleceği biliyordu. "Düşman" insan mantığının yukarısında ya da aşağısındadır. Prometheus ve Oidipus bilinmeyeni bilinir kılmışlardır. "Onun kör gözü seçikleşir ve aydınlanır," der **Hegel**.

Ancak **Platon**'un *Devlet*'inin sonunda yer alan Armenios'un oğlu Er meselinde, yeni bir kader seçmek üzere değişim vadisine gelmiş olan ölülerin ruhları, Lakhesis'in şu sözleriyle seçimin ge-

tireceklerine hazırlanırlar: ' Herkes seçtiği hayattan kendi sorumludur. Tanrı karışmaz buna." Moiralar'dan biri olan Lakhesis "zorunluluğun kızı"dır.[10] Kaderin bilincinde olmak, seçim özgürlüğüdür.

Sofokles'in *Oidipus*'u, seçimin yapıldığı anda geçer. Oidipus'un öz babasını öldüreceği ve öz annesiyle yatacağı, daha önceden söylenmiştir. Ancak şimdi, Oidipus –vebanın esip kavurduğu- şehrin korosunun karşısında durduğu anda zaten zorunluluğun dışında bulunmaktadır. Zaten her şey olup bitmiştir ve her şey şimdi bizzat ona bağlıdır. O, kendi kaderine karşı açılan davada yargıçtır, davalıdır ve davacıdır. Yargıç kararı açıklamış; davacı bu kararı davalının üzerinde uygulamıştır. Oidipus kendi kendisini kör etmiştir.

Davalının son seçimi, kendi kendisini suçlu ya da suçsuz olarak adlandırmasında yatar. Oidipus herhangi bir suç itirafında bulunmaz, ama kendi kaderinin sorumluluğunu üstlenir. Alnına yazılan kaderi, kendi öz kaderi haline getirir. Hegel bu çatışmayı bir tür bilinç çatışması olarak yorumlar ve "uyanık bilincin hukuku"ndan, "insanın bilinçsiz ve isteksiz olarak tanrıların belirlemelerine göre gerçekten yaptığının karşısına bilinçli bir arzuyla yaptıklarının hukuku"ndan söz eder.[11] Bu yolla alın yazısı deyim yerindeyse kendi kendinin bilincinde olmak anlamına gelir, ama kendi kendinin bir düşman olarak bilincinde olmak anlamına gelir. Davacı şimdi davalıdan yakınır. Kendi kendini kör eden Oidipus kaderi görünür hale getirir. "Belki de Kral Oidipus'un bir gözü fazladır." Herhangi bir suç itirafında bulunmayan Oidipus, *conditio humana* için ipucu oluşturmak adına hayatta kalır.[13]

"Bildiği andan sonra, tragedyası başlar," diye yazar **Camus** *Sisifos Söyleni*'nde. "Ama aynı anda, kör ve umutsuz durumda, kendisini dünyaya bağlayan tek bağın bir genç kızın eli olduğunu anlar."

Ancak bu, **Euripides**'in artık tanımadığı Kolonos'taki Oidipus'tur. Oidipus, salgın hastalıktan kurtardığı Thebai'yi hastalık kapmış biri olarak terk eder. O andan itibaren artık yerleşim bölgelerinden uzakta bir uyarı ve korkutucu bir hayalet gibi dolanıp duracaktır. Kendi elleriyle öldürdüğü oğullarının ve karısının ce-

setlerinin ortasında aklı başına gelen, Euripides'in Herakles'ine bir dost elini uzatır.

[1399] THESEUS

Sus artık; sana hizmet etmek isteyen dosta elini ver.

HERAKLES

Dikkat et, kan urbanı kirletmesin.

THESEUS

Korkma, bana da bulaşsa ne çıkar?

Batmakta olan güneşin sahneye düşen ışınlarında Theseus, Herakles'in doğrulmasını ister ve onun bedenini ortaya çıkarır. "Sen, bir ölümlü, tanrıların dünyasını kirletemezsin"[1232]. Dostluk ve günün ışıkları, bulaşmadan daha güçlüdür. Sabah kızıllığı, diye yazar **Eluard** en güzel şiirlerinden birinde, canavarları kovalar. Hüdra zehrinin bulaştığı, **Sofokles**'in Herakles'i hastalığını oğluna ve hayatta kalmış olan herkese aktarmak istemişti. Her ikisi de, Deianeira ve Herakles, başarısızlıklarına bir anlam kazandırabilecek son bir hareket aranırlar umarsızca. Bu son hareket Deianeira'nın törensi intiharı ve Herakles'in Oita Dağı'nın tepesinde kendini yakmasıdır. Ritüel, acımasız tanrıyla insani yenilgi arasındaki son aracılıktır.

Euripides'in *Herakles*'inde ritüel reddedilir. Herakles'in çılgınlığı evin törenle günahlardan arınması ve Tiran Lykos'un öldürülmesinden sonra ellerin temizlenmesiyle başlar. İki kez değindiğine göre bu an **Euripides** için özel bir anlam taşımış olmalı. İlk olarak habercinin sözlerinde ve daha sonra ikinci olarak Herakles çılgınlığından uyandığında.

[1144]HERAKLES

Nerde deliliğe uğradım? Bu çılgınlık beni nerde mahvetti?

AMPHITRYON

Kurban yerinde, kutsal ateşte ellerini günahlarından temizlerken.

Bir kez daha **Hegel**'e özgü soyutlama içersinde söylemek gerekirse, Euripides için ritüel, bir yabancılaştırmadır. Ritüel yalnızca insanilik dışıyla insani olan arasındaki, bilmezlikle bilme arasındaki, nesneyle özne arasında, bizim dışımızdaki "düşman"la bizim içimizdeki "düşman" arasındaki karşıtlıkların görünürde

ortadan kaldırılmasıdır. Herakles'in çılgınlığı cinayetten sonra törensi bir el yıkamayla başlar, çılgınlıktan uyanışı ise büyülü bulaşma tehlikesinden duyulan korkunun kaybedildiği anlamına gelir. "Dostlardan dostlara geçen lânet yoktur"[1234][15]. Herakles, içinde umudun olmadığı, ama çaresizliğin mantık tarafından kontrol altında tutulduğu insani dünyaya geri döner.

"Bunun gibi bir yapıtın dünyası," diye yazar **Malraux** *Le Temps du mépris*'nin önsözünde, "tragedyanın dünyası her zaman antik dünyadır: insan, kitle, öğeler, kadın, kader. Bu dünya eyleyen iki kişiye indirgenebilir: kahramana ve onun hayatını adadığı anlama." **Sofokles**'in kahramanlarına göre hayat bir yenilgidir; ve onların kahramanca seçimleri, kendi yenilgilerine bir anlam vermelerinde yatar. Oidipus, *Oidipus Kolonos'ta* oyununda, yaşayanlar için bir kutsama olacak olan kendi mezarı için uğraştığı sırada koro şöyle bir şey söyleyebilmektedir: "Hiç doğmamış olmak, kaderlerin en güzelidir." [1225]. Antigone'nin, Deianeira'nın ve Iokaste'nin intiharları çaresizlikten kaynaklanan eylemlerdir; Aias ise dünyayı hor gördüğü için kendini kılıcının üzerine atar. Ancak Kral Oidipus, yenilgisine bir anlam kazandırmak için hayatta kalmaya karar vermiştir. "Hellas seni manasız bir ölümden men eder" [1254]. Bu sözcükleri Theseus, Herakles'e yöneltir.

"Bizden ne yapıldığı hiç önemli değildir," diye yazar **Sartre**, "önemli olan bizden yapılmış olan şeyden bizim ne yaptığımızdır." Herakles'in ve Oidipus'un kahramanca seçimleri şuydu: yenilgiden sonra bir hayat.[16] "Ah, burada taş kesilip acılarımı unutabilsem!" [1397]. Taş saf özdür. Ancak Herakles insanlarda taş olma yetisinin bulunmadığı bilir; karısının ve oğullarının katili Herakles'in, yeryüzünü canavarlardan kurtarmış olan aynı Herakles olduğunu bilir. Topuzunu, yayını ve oklarını yine yerden kaldırır. Kendi kendini ve kaderini; kendi kendisi için ve kaderi için sorumluluğu kabul eder. "Şimdi anlıyorum ki, bahtın kölesi olmak gerek" [1357]. Ancak Herakles'in şimdi sözünü ettiği bu yeni "baht" alın yazısından ve "...ökçesiyle Olümpos'un parlak taşını toprağını çınlatan" [1304] kıskanç Hera'nın dansından farklıdır. Bütün denemelerin en zorunun ve sonuncusunun üstesinden gelmiş olan Herakles kendi *insani* kaderini üstlenir.

[1414] THESEUS

O koca Herakles'e ne oldu?

HERAKLES

Sen de cehennemlerde, umutsuzluk içindeyken nasıldın?

THESEUS

Evet, ben cesaretten yana, erkeklerin sonuncusuydum.

Bu kapanış diyaloğunda Hades yalnızca, insanın olgunlaşmak için geçmek zorunda olduğu bir "gölge şerit" anlamına gelir. Herakles gözlerinde yaşlarla kendi insani kaderini kabul eder. "Bu bahtsızlığa bir tanrı uğrasaydı, o bile inlerdi! [1115], der Amfitrüon. Ama Herakles yalnızca insanların ağladıklarının, tanrıların ise asla ağlamadıklarının ayırdındadır. Bu insani kaderi erkekçe, mantıklı bir çaresizlik içersinde kabul eder. Herkesten güçlü olanın da kırılabileceğini ve insani kaderin yalnızca çılgınlık, zayıflık ve utançtan meydana geldiğini bilmektedir.

> İnsanlar bu dünyadan göçüp gitmeye de katlanmalıdır, tıpkı bu diyara gelişlerine katlandıkları gibi. [*Kral Lear*, V, 2, 9]

Herakles, Theseus'un ardından Atina'ya gidecek ve orada cesurca ölümünü bekleyecektir. Bizden daha önce ölen yakınlarımızı toprağa vermek de insani kaderin bir parçasıdır. "Her sinede çocuk sevgisi vardır!"

Oyunun birinci bölümünde askerler, Lykos'un emri üzerine, Herakles'in oğullarını diri diri yakmak için bir odun yığını hazırlamışlardı. Odun yığını kurbanını asla uzun süre beklemez.

[1419] HERAKLES

Dediğim gibi oğullarımı gömün.

AMPHITRYON

Ya beni, beni kim gömecek?

HERAKLES

Ben!

AMPHITRYON

Ne zaman geleceksin?

HERAKLES

Onlar mezara girdikten sonra.

Oidipus, Sfinks'in bilmecesini şöyle cevaplar: insan. **Euripi-**

des'in oyununda Herakles'in çifte oğulluğu konusu altı kez geçer[17] Bunu Amfitrüon iki kez, Lykos ve koro da birer kez dile getirirler. Oidipus, kaderini tanımak için, babasının kim olduğunu ortaya çıkarmak zorundaydı. Herakles ise kendi babasını seçer. "Benim baba gözüyle baktığım Zeus değil, asıl sensin!"[1265].

Kendi insani kaderini kabul eden Herakles, insani bir babada karar kılar. Bu seçim aynı zamanda göksel bir babanın reddedilmesidir. Prometheus ve Oidipus figürleri sonunda **Euripides**'in Herakles'inde birleştirilmişlerdir.

VI. Filoktetes ya da Kaçınma

1

Sofokles'in *Filoktetes*'inde tıpkı **Shakespeare**'in *Fırtına*'sında olduğu gibi seyir yeri bir deniz, sahne ise bir adadır. Odüsseus, Akhilleus'un oğlu Neoptolemos'la birlikte az önce kıyıya çıkmıştır. Odüsseus daha önce de bir kere buraya gelmiştir; deneyimli seyyah düz kıyının dik ve kayalıklı bir uçuruma açıldığını, orada iki girişli bir mağara bulunduğunu bilmektedir.

Bundan dokuz yıl önce oraya acılar içindeki Filoktetes'i bırakmıştır. Bu olay Yunanlılar'ın Troya seferi sırasında olmuştur. O zamanlar Filoktetes bir yılan ısırığı nedeniyle acılar içindedir; yarası korkunç bir biçimde kokmaktadır ve acıdan o kadar yüksek sesle bağırmaktadır ki, arkadaşları dua ederken rahatsız olmuşlardır. Şimdi oyunun başında Neoptolemos engebesiz orkestra çukurunu çoktan geçmiştir ve skeneye çıkan basamakları adımlamaktadır:

[27] NEOPTOLEMOS

işte burada bir mağara var; tıpkı senin söylediğin gibi; o olmalı.

ODYSSEUS

Yukarıda mı? Aşağıda mı? Görmüyorum.

NEOPTOLEMOS

Şurada, yukarıda; ayak sesi de duyulmuyor.

ODYSSEUS

Aman dikkat et; belki de öğle uykusunu açık havada uyuyayım diye dışarı çıkıp yatmıştır!

NEOPTOLEMOS

Buralar bomboş; kimseler yok.[1]

Sofokles, tragedyanın daha ilk dizelerinde düşsel bir sahne dekoru oluşturmaktadır: deniz, kıyı, kıyıya inen yar. Ancak bu düşsel sahne dekoru, Yunan sahnesinin mimarisine tıpa tıp uyar. "İki tarafından oyulup açılmış"[17] kaya örtülü orta kapıyla yan taraflardaki ardına kadar açık girişlerle birlikte skenedeki dekordur. "Sen iki tarafından açık bu evi (...) görüyor musun?"[1599]. Oyunun so-

nuna kadar kayalıktaki her iki giriş kapılar olarak tanımlanır: "Ey Kaya! İki tarafında iki deliğinle dik duran kaya!" [952]. Kayalığın ortasındaki mağarayla birlikte ada zaten tasavvurda sabitlenmiştir.

"Korkma, gürültü eksik olmaz adada." [*Fırtına*, III,2,129]. Gemiciler korosu, kıyıyı yansılayan orkestra çukuruna çoktan yerleşmiştir ve korku içinde boş mağaraya bakmaktadır: " bu yad elde bir yabancı olan ben ..." [135].

Adanın arka tarafından bir inilti duyulur, ses kayalara çarpar ve yankılanır. "Elemli bir feryat geliyor..."[218]. Gemicilerin kulakları iyi işitir, adımlar giderek daha iyi seçilmektedir. Ancak bunlar tuhaf adım sesleridir; yaklaşmakta olan adam bir ayağını sürümektedir. Bu, bir topalın ayak sesleridir.

İyi ok atan Filoktetes'in buyruğundadır yirmi gemiyle.
Binmiş her gemiye elli kürekçi,
Hepsi de okla savaşmasını iyi bilen erler.
Ama Filoktetes kutsal Lemnos adasında
Yatar korkunç acılar içinde;
Akhaoğulları bıraktılar adada onu,
Bacağında yara açmış uğursuz bir deniz yılanı,
Kıvranır durur orda acıdan. [*İlyada*, 2. Böl., 718-725]

Homeros'un bu sekiz dizesi zaten daha sonraki *Filoktetes* tragedyalarında yer alacak olan üç göstergenin hepsini içermektedir: ada, yara ve yay. Ancak **Sofokles**, Yunan tragedya yazarları arasında Lemnos'u ıssız bir ada, "ıssız, ücra bir yer"[2] haline getiren tek yazardır. Bu ıssız adada içine tanrıların karıştığı dünya tarihinin bir bölümü seyredecektir. Filoktetes acılar içindeki Herakles'le birlikte odun yığınını ateşlemiş ve onun yayına konmuştur. Bu yay, Paris'i öldürmek suretiyle Troya Savaşı'nı bitirecek olan son oku atacaktır. Lemnos'a bırakılan Filoktetes bu yayı sıkı sıkı tutmaktadır. Tragedyanın son deyişinde Herakles, ölüm saçan oklarıyla birlikte Troya'ya gitmekte direnen Filoktetes'i harekete geçirmek için bizzat görünecektir.

"It is not down in any map; true places never are."[2] Lemnos her haritada bulunabilir; ve eğer rüzgâr uygunsa, Odüsseus'un Neoptolemos'u alıp getirdiği Skyros Adası'ndan yalnızca bir günlük mesafededir. Hatta filologlar Filoktetes'in mağarasının adanın ku-

zey kıyılarında; Hermes kayalığının[3] kıyıdan dik bir biçimde yükseldiği ve doruğunda daha sonra, Troya'nın fethedilmesinden sonra, zafer haberini İda Dağı'ndan Argos'a kadar ulaştıran bir meşalenin yakıldığı o dağın bulunduğu yerde olduğunu belirtirler.[4] Lemnos, Melville'e göre efsanevi dünya tarihinin geçtiği o "gerçek yer"dir. Hefaistos, Olümpos'tan Lemnos'a gönderilmiş ve orada bugün sönmüş bir yanardağ olan Mosychlos'un kraterinde demirini dövmüştür. Mosychlos'un çıplak yarları adanın güney batısında, Hermes kayalığının ve mağaranın güneyinde yükselir. Filoktetes yeni bir dayanılmaz ağrı krizinin eşiğine gelince, Neoptolemos'a, kendisini kor halindeki kratere atması için yalvarır: beni Lemnos ateşiyle, o meşhur ateşle yak..."[799]. Prometheus, Olympos'tan ateşi çaldığında, ateşi Lemnos'a getirmişti. Efsanenin başka bir çeşitlemesinde ise, ateşi Hefaistos'un örsünden çalıp Lemnos'a getirir.[5] Tıpkı Prometheus'tan ders gören insanların yaptığı biçimde Filoktetes aynı Lemnos Adası'nda çakıl taşlarından ateş üretir: "Sonra ateşsiz kaldım; fakat bir çakılı başka çakıllara sürerek, bu da zahmetsiz olmadı, içinde gizli olan alevi parlattım; o alev de beni bugüne kadar sağ olarak sakladı" [296]. Daha sonraki *flogo* kuramlarına göre ateş, taşın içinde saklıdır.

Efsanevi ve gerçek Lemnos edebiyat tarihindeki ilk ıssız adadır; –tıpkı daha sonra deniz kazası geçirenlerin yaptığı gibi– sürgüne gönderilen Filoktetes, hayatının dokuz yılını bu adada yapayalnız geçirir. Onu gecelerin ayazından ve öğle güneşinin kavuruculuğundan koruyan mağarada Neoptolemos "gece yatmak için olacak; yapraklardan bir döşek"[33] ve acemi kaba bir elden çıkmışa benzeyen "ağaçtan oyulmuş bir bardak"[35] bulur. Bu ilk Robinson Crusoe, ıssız adasında ne toprağı ekmekte ne de hayvan beslemektedir. Susuzluğunu, bugün bile, pratik zekâsı olan Odüsseus'un yerini aklına yazdığı aynı yerde bulunan kaynaktan gidermektedir; bu kaynak mağaranın sol tarafından bulunmaktadır. Açlığını ise, yayıyla avladığı kuşlar ve küçük yaban hayvanlarıyla gidermektedir. Orestes, **Sofokles**'in *Elektra*'sında sabah alacasında Argos'a girdiğinde, kuş sesleri duyar. Filoktetes'in adasında ise tek bir kere bile kuş sesi duyulmaz. Ne ağaçlar ne de çiçekler kokar. Adanın üzerinde yaranın saçtığı pis kokudan başka hiçbir şey yoktur: "

kurusun diye güneşe serilmiş eski püskü bezler; irin, cerahat içinde..."[38].

Kısa süreliğine bile olsa savaş sırasında bir sahra hastanesinde bulunan herkesin hayatı boyunca unutamadığı bu kekremsi ve nefes kesici cerahat kokusu oyunun ilk dizesinden son dizesine kadar Filoktetes'e eşlik eder. Periyodik olarak açılan ve cerahatli kan akıtan yara, olanca iğrençliğiyle tasvir edilmiştir: zehirlenmiş ayağından sıcak kanlar fışkırdığı zaman..."[696].

Aias'ta kan ve köpük cesedin burun deliklerinden fışkırır. *Kral Oidipus*'ta hizmetkâr, Oidipus'un Iokaste'nin asılı olduğu ilmeği nasıl çözdüğünü, ceset yere düştükten sonra onun giysisinden altın tokaları nasıl söktüğünü ve onları gözlerine nasıl batırdığını olanca ayrıntısıyla anlatır [karşl. *Oidipus*, 1265]. Kolonos'taki Oidipus, Antigone'nin şefkatli bakımına rağmen kir içinde, bakımsız ve itici bir moruktur: arkasında, o çirkin kirli ihtiyar vücudu ile beraber ihtiyarlamış, teni için ancak hakaret sayılacak elbise var. Kör başının üzerinde, havada, darmadağınık saçlar yüzüyor. Zavallı vücudunu beslemek için taşıdığı azıklar da elbette bu gördüklerimden farklı değildir" [1259-1264].

Sofokles, zihinsel ya da bedensel işkenceyi tasvir etmekten asla korkmaz[6]; üç Yunan tragedya yazarı arasında en acımasız olanıdır; onun kahramanları heykellerdir, ama bu heykeller kan içinde ve –tıpkı *Filoktetes*'te olduğu gibi- cerahat ve irin içinde yüzmektedirler. ...ter bütün vücudunu sırılsıklam etti, ayağının ucundan kara bir damar patladı, kan dalga dalga akıyor" [823].

Filoktetes, Troya'ya giderken Khryse Adası'nda bir yılan tarafından ısırılmıştı. Khryse, Lemnos'un doğu kıyılarının yakınındaydı. Küçük ada tıpkı Atlantis gibi denize gömülmüştü. "Deniz tarafından yutuldu" diye bildirir Pausanias bu ada hakkında. Khryse'nin bu ortadan yok oluşu –eğer Herodot'a inanacak olursak– Onomakritus'un kehanetlerinde yer almaktaydı. Tıpkı Lemnos gibi hem efsanevi hem de gerçek olan o adada Altın Postu aramaya çıkan Iason ve Troya'nın ilk fethinden geri dönen Herakles kurban vermişlerdi. Buna karşın Filoktetes, Khryse'de kutsal bölgeyi ihlal etmişti; tıpkı Kolonos'ta yeraltı tanrılarına adanmış olan tapınakta mola veren Oidipus gibi. Böylece tapınağın koruyucusu olan bir yılan Filoktetes'in ayağını ısırıvermişti.[7] Bundan sonra ar-

tık yeryüzünde bir topal olarak yaşayacaktı. Oidipus'un topukları oyuktu; onun babası Laios'un bacakları eğriydi; onun büyükbabası Labdakos ise kötürümdü. Din bilimciler ve antropologlar ayak yaralanmalarını ve yürüme engellerini *chthonik* tanrılarla olan akrabalığın bir işareti olarak[8], yani sonuçta toprakla ilintili olarak görürler. Onlar topraktan gelmişlerdir ve toprağa geri dönmek zorundadırlar. Akhilleus da ayağından, ayak bileğinin hemen arkasından, "Aşil'in topuğu"ndan ölümcül bir yara alır. Annesi bebeği işaret parmağı ve baş parmağıyla ayak bileğinden tutarak ölümsüzlük verecek olan suda yıkamıştır. Efsaneler sıklıkla müthiş açık seçiktir.

Zehirli yılan için doğaldır ki ayak ilk saldırı noktasını oluşturur. Ancak Filoktetes'in leş gibi kokan ve kapanmayan ayak yarası yine de figür ve gösterge olarak kalır. Efsanenin başka ve belki de daha eski bir çeşitlemesinde Filoktetes, Herakles'in yayıyla birlikte kendisine miras kalan zehirli bir okla kendi kendini yaralar. Bu, Herakles'in mezarının gizini ele verdiği için ona verilmiş bir cezadır. Ok basitçe okluktan düşer ve onu ayağından yaralar[9] Kentaur Kheiron dizinden yaralanır, o bir "İyileştirendir, ama acılarıyla birlikte hasta bir halde karanlığa sokulmak isteyen bir hayvan gibidir neredeyse."[10] **Kerényi**'nin *Asklepios* kitabından çıkan bu Kheiron, **Sofokles**'in Filoktetes'inin istenmeyen bir imgesidir.

Sofokles, Kheiron'u yalnızca bir tek kez anar, o da *Trakhisli Kadınlar*'da: "Zira bu ok biliyorum ki, vaktiyle bir ilâha, Kheiron'a bile zarar vermişti. Değdiği anda bütün hayvanları helâk eder" [714]. Filoktetes'te tek başına acıyı hafifletmeye yarayan mucize ottan söz edilir. Pratik bir insan olan Odüsseus bu otu bilmektedir; Neoptolemos, Filoktetes'in mağarasını bulamadığında, onun acıyı geçiren bu otun peşinde olduğunu tahmin eder [karşl. 44]. Filoktetes, Lemnos'tan ayrılmaya hazırlanırken yanına yalnızca bu adadaki iyileştirici otu almak ister, "Bir ot var ki ağrılarım ne zaman tutarsa dindirir; bana verdiği rahatlık tamdır" [649]. Gemiciler, yanında, "zehirlenmiş ayağından sıcak kanlar fışkırdığı zaman, rızkımızı veren topraktan teskin edici otlar koparıp getirecek" [697] kimsesi olmayan Filoktetes için üzülürler. Pelion'un eteklerinde, Pelethrion vadisinde, acıdan mahvolmuş Kheiron'un kendi kendisini bir mağaraya kapattığı

yerde, zehirli oklarla ve yılan ısırıklarıyla açılan yaraları iyileştiren bir ot yetişmektedir. Plinius bu otu "Kentaureion" ya da "Khironion" olarak adlandırır.[11] Filoktetes Lemnos'ta, Kheiron'un iyileştirici otunu yarasının üzerine koyar.

Filoktetes'in leş gibi kokan yarası aynı zamanda kutsal bir yaradır.[12] Hiç beklenmedik bir anda çalılıkların arasından çıkıveren ve yine öyle aniden çalılıkların içinde gözden kaybolan yılan görünmeyenden görünene geçişin arketipsel bir göstergesidir. Filoktetes insanların gözünde cüzamlıdır, çünkü tanrılar onu özenle seçmişlerdir. Neoloptemos şöyle der: "Bütün bunlara şaşmıyorum; çünkü bence, yanılmıyorsam, kindar Khryse'nin ona ceza diye verdiği ıstıraplar ilâhidir; şimdi, bakacak kimsesi olmadan katlandığı acılara da tanrılardan birinin iradesi ile uğramıştır; okları ile Troya'nın düşmesinin mukadder olduğu söylenen günden önce o şehre karşı Apollon'un mağlup olmaz yayını germesin diye" [192-199]. Genç Neoloptemos'un, Filoktetes'in tanrıların özel bir kararı üzerine yılan tarafından ısırılmış olduğuna en ufak bir kuşkusu yoktur. Ancak tanrılar Filoktetes'e bu konuda hiçbir şey söylememişlerdir. Onu sakat bırakan yılan onun için "menfur düşman"dır [631]. Ve eğer bu yılanı gönderenler tanrılar idiyse, bunu yalnızca ondan nefret ettikleri için yapmışlardır. Filoktetes kendi kendisini tanrılar ve insanlar tarafından lanetlenmiş hissetmektedir.

Sofokles'in Filoktetes'i, onun Herakles'ine benzer bir biçimde tanrıların elinde bir alettir. Yine yok edenler tanrıların kendisidir. "Bilmem buna ne demeli? Buna ne demeli? Tanrıların ettiklerini övmek isterken o tanrıların haksızlığını görürsem gene iyi diyebilir miyim?"[452]. Herakles *Trakhisli Kadınlar*'da kendi kendisini "kör bir felaket"in kurbanı olarak görür (karşl. 1104). Herakles oniki işinin yerine getirilmesinden sonra Hüdra zehriyle zehirlenmiş, Filoktetes ise zamanı gelir gelmez tarihsel misyonunu tamamlayabilmesi için yılan tarafından ısırılmıştır. **Sofokles**'in teolojisinde tanrılar tarafından seçilmiş olmak mukadderattır; Aracı dışarıda duran biridir, toplumun dışarı attığıdır. İşaretler ise her zaman leş gibi kokan bir yaradır.

Kheiron'un yarası iyileşmez bir yaradır. "İyileşmeyecek kadar hasta"[1396], der Neoptolemos, Filoktetes hakkında oyunun sonla-

rında, Herakles ortaya çıkmazdan az önce. Trajik dünya iyileşmeyecek kadar hastadır.[13] Trajik bilinç asla iyileşmeyen, sürekli ağırlaşan bir yaraya benzer. "İyileşmeyen yara", parçalanmışlığın mutsuz bilincidir. "İyileşmeyen yara" bir figürdür ve tanrı tarafından seçilmişliğin efsanevi bir işaretidir. Ancak *Filoktetes*'te bu sürekli ağırlaşan yara, tanrılara, tarihe ve dünyanın saçmalığına rıza göstermekten kaçınanların varoluşuna dair bir işarettir de aynı zamanda. İyileşme bir baskı ya da rüşvettir; tanrılar tarafından ve insanlar tarafından.

Filoktetes'i ısıran yılan, oğulları hastaları iyileştiren Asklepios'un amblemidir. Günümüzde bile bir sopaya dolanmış olan yılan hâlâ tıbbın amblemidir. Tanrısal doktorun oğulları Troya'daki Yunan karargâhının askeri doktorlarıdır. Ancak Filoktetes iyileştirilmek istemez. O, kaçınan ilk Aracı'dır. "Bir daha da bana Troya'dan bahsetme. Bana az mı gözyaşı döktürdü?" [1400].

2

Filoktetes toplumdan dışlanmıştı. Ona bir öbek yırtık pırtık elbise ve bir avuç yiyecek bırakmışlardı. Geçen uzun dokuz yıl boyunca Lemnos'a uğrayan ziyaretçiler de ona yalnızca yeni bir öbek yırtık pırtık elbise ve yiyecek artıkları bırakmışlardı. Bomboş kıyılar, bomboş deniz. Kayalıklarda yankılanan iniltilerini yalnızca kumsalı döven dalgalara ulaştırabiliyordu: "O kendi kendinin komşusuydu, yürüyemiyordu, memlekette ıstıraplarında yardıma gelecek kimsesi yoktu, etini kemiren, kanlı yarasının acısıyla kopardığı, etrafta akisler uyandıran feryatlarını yanında dinleteceği bir kimsesi yoktu; zehirlenmiş ayağından sıcak kanlar..." [691-696].

Filoktetes *condito humana*'nın en dibine atılmıştı. "... şimdi geçirdiği hayatta her şeyden mahrum," der Koro, "her arkadaştan uzak, üstleri lekeli lekeli veya tüylü tüylü hayvanlar arasında eriyip gidiyor, çektiği işkenceler, kendisini bitiren bir açlık o zavallıya şifasız bunalmalar veriyor... [182-187]. Tıpkı **Beckett**'in sakat kahramanları gibi Filoktetes belleğe ve ıstıraba indirgeniyordu. "Ne tarafa baksam ıstıraptan başka bir şey görmüyordum; ama o ıstırap beni bir türlü koyup gitmiyordu..."[283].

Bu insani paçavrayı, "canlılar arasındaki bu kırmızı adam"ı, Odüsseus, Troya'daki Yunan karargâhına getirmek zorundaydı. Filoktetes ve onun yayı olmaksızın savaş kazanılamazdı. Filoktetes'e yine ihtiyaç duyulmaktaydı. Onu canlı canlı nakletmek gerekiyordu: hileyle, şiddet kullanarak ya da ikna ederek. Toplumun dışladığı kişi kurtarıcı olmalıydı; dışarıda bırakılan kişi ulusal bir kahraman olmalıydı. Tanrılar, bütün Yunan toplumu ve tamamlanmak zorunda olan tarih, Filoktetes'in geri dönmesini istiyordu. Bu üçlü baskının karşısına Filoktetes yalnızca yarasını koyabilirdi. Bu leş gibi kokan yara tanrısal haksızlığın ve insani acımasızlığın belgesiydi. Filoktetes kabuk tutmayan yaraydı. Yara onun ahlakı ve onun gücüydü.

Issız adada şimdi vicdansız ve gerçekçi bir politik dram oynanmaktadır. Adlarından ya da imzalarından yararlanılan siyasi tutukluların; yeteneklerine birdenbire yine ihtiyaç duyulan toplama kampı sakinlerinin; birdenbire anavatanlarına bir hizmetinin dokunacağı ortaya çıkan zorunlu sürgünlerin halledildiği yöntemleri kendi deneyimlerinden ya da başkalarının deneyimlerinden bilen herkes için **Sofokles**'in *Filoktetes*'i acı ve şaşırtıcı bir güncellik taşır.

NEOPTOLEMOS

Senin bana emrettiğin yalan söylemek değil de nedir?

ODYSSEUS

Ben sana düzenle Filoktetes'i ele geçirmeni söylüyorum.

NEOPTOLEMOS

Ama neden razı etmeyeceğiz de düzenle elde edeceğiz?

ODYSSEUS

Seni hiç dinlemez ki! Kuvvetle de yola getiremezsin.

En basit yöntem hiledir, düzendir. Tutuklulara ve sürgünlere önce, ailelerini yine göreceklerine izin verileceği söylenerek boş vaatlerde bulunulur. Neoptolemos onu memleketi Teselya'ya götüreceğine dair söz verir, orada yaşlı babasına kavuşacaktır. Filoktetes ona inanır ve yayını verir. Herakles'in yayı şimdi Odüsseus'un elindedir. Ancak aynı anda yalan dolan konusundaki ilk dersini almış olan Akhilleus'un genç oğlu insan mutsuzluğu karşısında duygulanır. Filoktetes'e gerçeği söyler; onu Yunan ka-

rargâhına götüreceklerdir. Gemiciler onu sıkı sıkı tutmuşlardır bile. Bu canlı ceset uçuruma atlamak ve kayalıklara çarparak parçalanmak ister. "Ayaklarımın altında bu adanın sarp toprağı bulundukça, her ıstıraba katlanırım da yine gitmem"[999]. Filoktetes'i zor kullanarak gemiye bindiremezler. Gemiciler geri çekilirler. İş bilir Odüsseus başından beri hedefini şaşmayan yayın, bu yayın leş gibi kokan sahibinden çok daha önemli olduğu düşüncesindedir; bu leş gibi kokan yay sahibini anavatanın kurtarıcısı olarak seçmek, ne yapacakları önceden kestirilemeyen tanrıların hoşuna gitmiştir. Eğer Filoktetes böylesine direniyorsa, o zaman kimselerin bulunmadığı bu adada kalmalıdır. Ama yayı olmaksızın. Filoktetes bunun ne anlama geldiğini gayet iyi bilmektedir. Ada kuşlarla doludur. "Benim cesedim, ben zavallının ruhsuz cesedi, şimdiye kadar beni besleyenlerin azığı olacak; ben eskiden onları avlardım, şimdi onlar beni avlayacak..." [957]. Filoktetes'in bu acı alayını Hamlet, Claudius'un, Polonius'un nerede kaldığına dair sorusunu cevaplarken hiç beklenmedik bir biçimde tekrarlayacaktır (*Hamlet*, IV, 3). Kuşlar tarafından yenilen Filoktetes imgesi tekrarlanacaktır:

[1092] Ey benim avım olan kuşlar... gelmenize engel olacak, korkacağınız kimse yok.

Yukarıda kuşlar dönenmektedir, aşağıda ise ıssız deniz vardır; sakat Filoktetes, tıpkı Kafkasya dağlarına zincirlenen Prometheus gibi kuşlara yem olacaktır. Lemnos bütün efsanelerin adasıdır. Ancak Neoptolemos, Filoktetes'e yayı geri vermiştir. Hile ve zor başarısız olur. Artık geriye yalnızca ikna etmek kalmıştır. Gerçi başından itibaren ikna yöntemi uygulanmıştır. Üst makamların bütün misyonerleri, düşünürleri ve ajanları, rejim yanlısı şairler ve kolluk güçleri her zaman Büyük Zorunluluğa gönderme yaparlar. Büyük Zorunluluk her zaman onların dayanağıdır:

[922] NEOPTOLEMOS

Çok büyük bir zaruret bunu emrediyor; beni öfkelenmeden dinle.

PHILOKTETES

Ben, biçare, mahvoldum! Hıyanete uğradım!

Büyük zorunluluğa inanmaya başlayan tutuklu yitiktir ve sona yaklaşmıştır. "İçimizden bir çoğu," diye yazar **Nadeschda**

Mandelstam otobiyografisinde, "olayın kaçınılmazlığından emindi. Herkes, geri dönüşün olmadığının bilincindeydi. Geçmişin deneyimi, geleceğin önsezisi ve şimdiki zamanın hipnozu bu duyguyu gerekli kılmaktaydı. Hepimizin -şehirde taşrada olduğumuzdan daha fazlaydık- hipnozla bağlantılı bir uykuya çok benzeyen bir durumda olduğumuzdan eminim. Yeni bir alana adım attığımızı ve tarihsel zorunluluğa boyun eğmek zorunda olduğumuzu ciddi kafamıza sokuyorlardı; ayrıca bu alan en iyilerin ve insanlığın mutluluğu için kavga verenlerin düşleriyle çakışmaktaydı. Tarihsel determinizm üzerine verilen vaazlar arzunun ve kanaatin özgürlüğünü elimizden almaktaydı."[14]

Sofokles'in Filoktetes'i bunu çok iyi bilmekte ve her şeyi haklı gösteren *İzleyenin Zorunluluğu*'nun karşısına tamamen farklı olan *İzlenenin Zorunluluğu*'nu koymaktadır: "Benim için gene günler günlerin ardından geldi, dar mağaramda yiyeceğimi bir başıma edinmeye mecbur oldum"[285].

Başka hiçbir Yunan tragedyasında *Filoktetes*'te olduğu kadar sıklıkla zorunluluktan, mecburiyetten ve tanrılardan söz edilmez. Odüsseus tıpkı *Aias*'ta olduğu gibi tanrıların adının gereksiz yere ağza alınmayacağını çok iyi bilen o tutucu siyasetçidir. Tanrılar, tanrılara yardım edenlere yardım ederler. Ancak Troya Savaşı'nın son yılı ve Peloponnes Savaşı'nın sürdüğü uzun yıllar onu ilk kez olarak kinik biri yapmıştır. Tanrıların doğa yasasına uygun olarak her zaman daha güçlü olanın yanında olduklarını açıkça söylemeye hazırdır.

Melos, Atina ile Sparta arasındaki savaşta tarafsız kalmayı denemiş, Girit Denizi'nde yer alan küçük bir Yunan kolonisidir. Atina, Meloslular'dan, ittifak olarak tanımlanan kapitülasyonları istemektedir. Adanın sakinleri ise, Thukydides'in bildirdiğine göre, tanrılara başvururlar: Tanrı katından gelen mutluluğun bizim mahvolmamıza izin vermeyeceğine güveniyoruz, çünkü bizde tanrı korkusu her zaman haksızlığın karşısında durur..." Atinalılar şöyle cevap vermiş olmalıydılar: "Tanrılarla iyi ilişkiler bağlamında, (...) tanrısal varlıktan yola çıkarak muhtemelen, insani varlıktan yola çıkarak ise kesin olarak gördüğümüz bir şey var ki, o da, her yerde doğanın zorunluluğuyla birlikte güçlü, zayıfa hükmedi-

yor..."[15] Atinalı temsilcilere, kendilerine ve müttefik donanmaya ait otuzsekiz gemi, üçbin ağır silahlıyla ve üçyüzü aşkın okçuyla eşlik edilmektedir. Bu, Peloponnes Savaşı'nın on altıncı yılında, *Filoktetes*'in Atina'da sahnelenmesinden yedi yıl önce olmaktadır.

[989] ODYSSEUS

Bu kararı veren, bu toprağın efendisi Zeus'tur. Evet, Zeus'un kendisi, ben ancak onun buyurduğunu yerine getiriyorum.

PHILOKTETES

Müstekreh mahluk! Neler de uydurup öne sürüyorsun! Tanrıların buyurduğunu söylemekle, böyle bir bahane bulmakla, tanrıları yalancı etmiş oluyorsun!

ODYSSEUS

Hayır, tanrılar yalan söylemez, doğru söyler. Senin gitmen lâzım!

Neoptolemos yirmi iki kez tanrılara başvurur. senin tanrılarla beraber benim nasihatlerime uyup..." [1374]. "Tanrısal arzu", "tanrısal plan" ve "tanrısal kararlar" onun gözünde, olayların sahnelenmesini en küçük ayrıntısına varana kadar hazırlamış olan şeylerdir, kutsal yılanın ısırmasından, Troya zaferinin şanını toplumdan dışlanmış olan kişiyle paylaşacağı Lemnos'a gitmesine varıncaya kadar. Acılar ödüllendirilecektir, ve Teodise tarihin içinde kendini gerçekleştirmektedir. Düzenin ve Odüsseus'un egemen güçlerinin tanrılarının ve Neoptolemos'un hızlı adaletinin tanrılarının karşısına leş gibi kokan Filoktetes yalnızca çektiği işkenceyi koyabilir. Onu sınayan tanrılar insanların acılarına karşı sağırdırlar. "Buna ne demeli? Tanrıların ettiklerini övmek isterken o tanrıların haksızlığını görürsem gene iyi diyebilir miyim?" [452]. Lemnos'ta tanrıları lanetleyen Prometheus teması üçüncü kez geri gelmektedir.

[1197] Hiç bir zaman! Hiçbir zaman! Bilmiş ol, hiçbir zaman! Alev şimşekleri tanrı gelip beni yıldırımıyla yaksa bile hayır! İlion da mahvolsun, onu muhasara edenler de. Madem ki zulmettiler, yaram yüzünden beni koyup gittiler!

Bu, Filoktetes'in üçüncü kez "hayır" deyişidir. Ancak oyunun sonuna kadar bu "hayır" tamamen kırmaya çalışılacaktır. Eğer Büyük Zorunluluğa ve tanrısal öngörüye yapılan göndermeler başarısız olmuşsa, geriye yalnızca pratik mantığın düz argümanları kalır. senin ruhuna acılık çökmüş!" [1321], der ona Neoptolemos. Filokte-

tes'te, direnci insani ölçütleri aşan birini görür. Peki ama bu ölçüt kimin ölçütüdür: sefaletin mi yoksa mantığın mı? **Sofokles**'in Elektra'sı "sefaletin ölçütü"nden yola çıkmaktaydı (karşl. *Elektra*, 236). Sefaletteki hangi ölçüt *insanidir*? "Ey insanoğulları, varlık sizin için herkesin payını aşınca ne acınacak hale düşersiniz!" [178]. Koronun sıradan gemicileri, hangi ölçütün insani hangi ölçütün gayri insani olduğunu Neoptolemos'tan daha iyi bilmektedirler. "... ama bir faninin", diye tekrarlayacaktır koro, "Filoktetes'ten daha kara bir talihe çarpıldığını ne gördüm, ne duydum" [683].

Filoktetes mutsuzluğuyla bütünleşmiştir. Leş gibi kokan yara onun bilincidir. Silah arkadaşı tıpkı Aias hakkındaki tragedyada olduğu gibi alçak çıkmıştır. Ve şimdi, kısa süreliğine bile olsa onun kokusuna dayanamayanlar, ondan kendileriyle birlikte yeni dualar etmesini istemektedirler. Neoptolemos, Filoktetes'e Troya zaferinin şanını paylaşmaya ve ona Yunan meclisinde bir yer ayırmaya söz verir. eski acımı uyandırdın" [1170]. Neoptolemos bu inatçı sürgünü sonuna kadar bir türlü anlamaz. Filoktetes'in yarası kendisinin onurudur. Bu yara, ona kalmış olan biricik şeydir. Şimdi kendisinden yarasını inkâr etmesi istenmektedir. "Siz bana edilenleri gören gözlerim! Beni mahveden Atreusoğulları ile, Leartes'in melun oğlu ile yaşama nasıl tahammül edersiniz?" [1355]. Ödül olarak kendisine iyileşme vaadinde bulunurlar. Dokuz yıl boyunca ıssız adasında, yarasının kapanmasını sağlayacak bir ilacın hayalini kurmuştur. Ancak "onların mahvolduklarını görürsem, kendimi ıstıraplarımdan kurtulmuş sayacağım" [1043].

Filoktetes'in kaçınması nihaidir; Neoptolemos şimdi yeminini tutmak ve onu adadan alıp memleketine götürmek zorundadır.

[1404] NEOPTOLEMOS
Ama ben Akhalılar'ın intikamlarından nasıl kurtulurum?
PHILOKTETES
Onu hiç düşünme...
NEPTOLEMOS
Ya memleketimi harap ederlerse?
PHILOKTETES
Ben oldukça...
NEOPTOLEMOS
Bana ne yardımın olur?

PHILOKTETES
Herakles'in oklarıyla...

Tıpkı ıssız Lemnos adası ve iyileşmeyen yara gibi yay da hem efsanevi hem de gerçektir. Filoktetes'in kuş avladığı Herakles'in yayı Apollon'un kendisine bir hediyesidir.

Neoptolemos bu yayı batıl itikatla dolu bir ürkeklikle inceler: "Ona yakından bakmama, elime almama, bir tanrıymış gibi tapmama izin olur mu?"[657]. Yay onun için "theos"tur. Mitolojik düşünmede sahiplerin özellikleri nesnelere aktarılır. Bu yayın oklarıyla Herakles yeryüzünü canavarlardan temizlemişti; ve o Hüdra zehrine battığında, o canavarlar salgınını yine bütün yeryüzüne yaymıştı. Bu yayın bir oku Kentaur Kheiron'u dizinden yaralamış; aynı yayın bir oku Kheiron'un yetiştirmesi ve Neoptolemos'un babası Akhilleus'u ölümcül bir biçimde yaralamıştı. Herakles'in yayıyla Paris, Filoktetes tarafından dizinden isabet almıştı. Mitolojik teolojide, okları kahramanları ayaklarından ve dizlerinden yaralayan ve onun yardımıyla insanlık tarihinin gerçekleştiği yay her zaman bir ve aynı yaydır. Sanki tanrılar, insanları kovalamak için yalnızca bu yaya sahiplermiş gibi görünmektedir.

Filoktetes şimdi Neoptolemos'la birlikte, sahneden taşlık kıyıya inen basamaklardan yavaş yavaş inmektedir. Filoktetes bir an için durur. Herakles'in yayını elinde tutmaktadır. Bu yay tanrıların elinden alınmıştı. Herakles'in mağaranın tepesinde görünmesinden önceki bu kısa an boyunca, tanrılar tarafından tarihsel misyonunu doldurması için özenle seçilmiş olan Filoktetes kaderine galip gelmiştir. Bu kısa an için Yunanlılar'ın çağrısına karşı yöneltilen ok, uğursuz hikâyenin elinden alınmıştır. Troya düşmeyecektir.[16]

3

Hesiodos'la başlayan Homeros sonrası gelenekte, Filoktetes'i Lemnos'tan alıp getiren Diomedes'ti. Aiskhülos'un kaybolan Filoktetes tragedyasında Odüsseus alıp getirme işinin riskini bizzat üstlenir ve sonunda Filoktetes'i birlikte Troya'ya gitme konusunda ikna eder. **Euripides**'in kaybolan tragedyasında Odüsseus

kendini Troya'dan kaçmış gibi göstermiş ve gerektiğinde zor kullanmak ihtimaline karşılık "pis iş"i yerine getirmek üzere Diomedes'i yanına almıştır. **Sofokles** geleneğe uygun olarak Odüsseus'un eşlikçisi olarak Akhilleus-oğlunu seçmiştir. Kendi kendine bunu neden yaptığını sorar. Kahraman Akhilleus ve kurnaz Odüsseus sabit bir karşıtlık içindedirler; iki apayrı davranış ve karakterdirler: İki sınıfa ve iki tarafa bölünmüş milattan önce beşinci yüzyıl Atina'sında psikolojik ve ahlaki karışıklık yeni bir güncellenme ve siyasileşme[17] yaşamaktadır. Akhilleus'un her ne pahasına olursa olsun şöhreti ve Odüsseus'un yine her ne bahasına olursa olsun başarısı, katı gelenekçiliğin içine hapsolmuş aristokratik liderlerle, vicdansız bir hırs ve fetih düşkünlüğüne kapılmış demokratik siyasetçiler ve tüccarlar arasındaki kavgada edebi bir sembol haline gelmişti. Akhilleus-oğlunun Odüsseus'un eşlikçisi olarak gönderilmesi Filoktetes hakkındaki tragedyaya siyasi bir güncellik kazandırıyor ve **Sofokles**'in aksiyonu, Neoptolemos'un baskı ve hile siyasetinden dramatik bir biçimde ayrılması yoluyla çözmesine izin veriyordu. Birçok eleştirmen için Neoptolemos oyunun ana figürü ve Yunan tragedyasının yarattığı en güzel karakterlerden biridir. Ancak ahlaki açıdan olgunlaşmış olan ve karakteri bir dönüşüm geçiren bu Neoptolemos, yalnızca klasik filologların tutucu okuma biçiminde var olur.[18] Yunan tragedyasının, ahlaki kararlarla haşır neşir olmamış kahramanları ve özellikle de **Sofokles**'in kahramanları –ikinci derecede olanları bile- değişmezler. **Sofokles**'in Neoptolemos'u oyunun başından sonuna kadar ihtirasa boğulmuş ve yegâne değişmez karakter özelliği kararsızlık olan delikanlıdır. "İnsanın varlığı onun kaderidir," diye yazar **Heraklitos**. Ancak **Sofokles**'in kahramanlarında, sanki onların "kaderi" karaktermiş gibi durur. O "kader" savaş suçlusu rolü için Neoptolemos'u belirler.

Hesiodos'tan başlayarak Neoptolemos, her zaman, mitolojinin bütün çeşitlemelerinde, destanda ya da tragedyada, Vergilius'tan Seneca'ya varıncaya dek, en acımasız Yunanlı Troya fatihidir. Yaşlı Priamos'u saçlarından yakalayarak Zeus tapınağından sürükler ve onu sarayının eşiğinde, ya da başka bir aktarımda, tapınağın basamaklarında öldürür. Hektor'un ve Andromakhe'nin

oğulları gencecik Astyanax'ı ayaklarından yakalar ve tıpkı Nazi cellatlarının Varşova gettosunda yaptıkları gibi başını duvarlara çarpar. Başka bir çeşitlemede onu basitçe kuleden aşağı atar. Euripides'in 415 yılında –yani *Filoktetes*'ten altı yıl önce- sahnelenen *Troyalı Kadınlar*'ında Neoptolemos –Haberci Talthybios'un bildirdiğine göre- Andromakhe'nin çocuklarının cesetlerinin başında yas tutmasına bile izin vermez (karşl. 1147).

Hekabe'nin ve Priamos'un kızları Polyxena, Akhilleus ölümünden sonra da ganimet paylaşımında payını alabilsin diye ona kurban edilir. "Bütün Akhai ordusu kalabalığı," diye anlatır aynı haberci Talthybios, **Euripides**'in *Hekabe*'sinde "kızının kurban edilişinde bulunmak üzere, mezarın önünde, eksiksiz hazırdı. Akhilleus'un oğlu, Polyskene'yi elinden tutup, mezarın üstünde ayakta durdurdu" [521]. "O, genç kıza acıdığından, birbirine zıt iki arzu arasında kalarak," diye sürdürür haberci ve Neoptolemos'un karakterinin "sabit" bir özelliği olan ve Filoktetes'te son derece belirgin bir biçimde gösterilen sebatsızlığına ve kararsızlığına dikkat edilmesi gerekmektedir, "nefes geçidi, kılıcıyla kesti. Kan, fışkırdı ve akmaya başladı" [565].[19]

Neoptolemos'un acımasızlıkları gelenekte özellikle güçlü bir biçimde sabitlenmiş olmalıdır, çünkü **Vergilius** *Aaneis*'te ondan şöyle söz edebilmektedir: "Neoptolemos'un babasına, onun iğrenç ve soysuz işlerinden söz etmeyi sakın unutmayın!"(II, 548); ve Akhilleus'un oğlu olduğunu söylediğinde Priamos, onun "yalan" söylediğini ileri sürebilmektedir, çünkü Neoptolemos'ta, Akhilleus'un insanlığından ve soyluluğundan iz yoktur. Bir köle haline getirdiği Andromakhe acı acı yakınır:

"Biz, alev alev yanan şehirden kaçırılıp denizlerden denizlere sürüklendik / Peleus oğlunun kibrine sabır gösterdik / ve Neoptolemos'un yatağında zorla mirasçılar armağan ettik." (III, 325).

Neoptolemos'un sonu da yüz kızartıcıydı. Yunanistan'a geri döndükten sonra, babanın ölümü için –Paris'e yayını ödünç vermiş, hatta oku Akhilleus'a doğru fırlattığı sırada ("Öldü; dediklerine göre onu bir insan değil, bir tanrı, Apollon oklarıyla öldürmüş" [336]) onun biçimini almış olan– Apollon'dan bağış dilemek adına Delfi Tapınağı'na gitti. Cevap alamayınca çıldırdı ve tapınağı kundakladı. İbret olsun diye cezalandırıldı; aynı Defli Tapına-

ğı'nın içinde, rahibin elindeki kutsal bıçağın altında öldü; ya da mitolojinin başka bir çeşitlemesine göre, Orestes tarafından öldürüldü.[21]

Bütün büyük tragedya yazarlarında ve özellikle de **Sofokles**'te ve **Shakespeare**'de oyunun figürleri geleceklerini ve ölümlerini zaten kendi içlerinde taşımaktadırlar ("Ölüm hayatı kadere dönüştürür," diye yazmıştı **Malraux**). "Kader" karakterin içinde vardır, ya da başka bir deyişle: Karakter, biyografidir. *Filoktetes*'te Neoptolemos bilerek, isteyerek ve şaşırtıcı bir sanatsal kesinlikle bu üçlü perspektif içinde gösterilir: Kahramanlık döneminin ulu babasının oğlu olarak, ki bu oğul babasına sadık kalmak istiyordu; artık kahramanlık dönemi olmayan bir dönemde şan ve şöhret peşinde koşan olgunlaşmamış genç adam olarak; ve son olarak Troya'da ölçüsüz katil olarak.

"Doğruluğu elden bırakmaksızın kaybetmek bana, kötülükle kazanmaktan daha hoş gelir" [94], der Neoptolemos, oyunun ön deyişinde Odüsseus'a, onun planlarını öğrendiği zaman. Ancak bundan hemen bir an sonra, her insani yüreğin bataklık zeminini çok iyi bilen deneyimli Odüsseus ona Troya'nın fatihi olmanın getireceği şan ve şöhret imasında bulununca, ödenmesi gereken bedel Neoptolemos'a o kadar da yüksek gelmez: "Peki bu işi yapacağım; içimdeki utancı yeneceğim" [120]. Filoktetes'in, hileyle elinden alınan yayın kendisine geri verilmesi için yakarmalarını ise daha sonradan şöyle cevaplandıracaktır: " hükmü, adaleti, menfaatlerimizi ellerinde tutanlar, kendilerine uymamı emrediyorlar"[925].

Sofokles'in büyük ironisi, hükmü ellerinde tutanların hizmetinde olan "adalet"i ve "menfaat"i tek bir cümlede uyum içinde kullanabilme yeteneğidir. "Hayasızca aldatarak, hileyle bir kimseyi ele geçirdim" [1228], diyecektir daha sonra, "değiştikten" hemen sonra, Odüsseus'a.

"Sen, en asil babanın oğlu, babasına layık olmayan oğul" [1284], diye tanımlayacaktır Filoktetes onu, "...sen hainin birisin" [1272]. Ve daha sonra bir kez daha, oyunun en sonunda, Neoptolemos ona Troya'ya birlikte gelmesi ve Atreusoğulları'yla barışması halinde iyileşme sözü verdiğinde, asıl söylenmek istenen sözcükler su yüzüne çıkacaktır: "Ne zalimce nasihat" [1380].

Gelecek üç kez önceden söylenecektir. "Ah sen bir ölsen," der Filoktetes, daha önce bir kere onun sözünü kesmiş olan Neoptolemos'a, "Ama acaba kararını değiştirir misin? Onu bir öğrensem. Yoksa sefilce geber, git" [961]. **Sofokles**'in teolojisinin anahtar değerini yine de ilk kehanet taşır, yani Filoktetes'in yeni bir krize girmezden önce Neoptolemos'a yayını verirken söylediği sözcükler: "İşte al evladım (...) bu silahlar benim ve benden evvelki sahipleri için olduğu gibi senin için de bir ıstırap sebebi olmasınlar" [776]. Tanrısal bir hediye olarak aracılığın göstergesi olan yay, acı ve mutsuzluk getirmektedir. Herakles'in yayı yenilginin bir göstergesidir. Üçüncü ve son kehaneti, yayı ilk kez olarak ele geçiren kişi söyleyecektir.

Filoktetes ve Neoptolemos artık aşağıya, düzlüğe inmişlerdir. Filoktetes, adayı terk etmeden önce toprağı öpmek için yayını ve oklarını bir kenara bırakır.

> [1411] Bil ki sesini duyduğun Herakles'tir, gözlerinin önünde onu görüyorsun. Senin için göklerden inip buraya geldim.

Herakles birdenbire mağaranın tepesinde belirir ve kulağa mezar yazıtı gibi gelen, kendi hayatı hakkında üç satırlık bir kararı dile getirir:

> [1418] Önce sana benim başımdan geçenleri, gördüğün gibi bu ölmez şana ermek için yaptıklarımda neler çektiğimi hatırlatacağım.

Herakles'in büyük işleri eziyet ve acı anlamına gelir. Sahnenin damından yaptığı bir konuşmasında *acı* sözcüğü üç kez geçer. Tıpkı *Trakhisli Kadınlar*'da ve **Euripides**'in *Herakles*'inde olduğu gibi bu üçüncü Herakles de hâlâ Homeros'un, Hades'te Odüsseus'a "tarifsiz eza" çekmek zorunda kalacağını söyleyen kahramanıdır.

Filoktetes'in teolojisinde ve yapısında Herakles'in yayının kutsal yılan tarafından ısırılmış olan mirası, Herakles'in tıpatıp benzeridir, Herakles'in figürüdür. *Trakhisli Kadınlar*'da Hüdra zehri nedeniyle canlı canlı yanmaya başladığı sırada ölümünün çabuklaştırılmasını isteyen Herakles gibi, Filoktetes de, dayanılmaz acı krizi geldiğinde, hasta ayağını bedeninden ayıracak tanrısal bir darbe indirmesi için Neoptolemos'a yalvarır. Her ikisi de, Herakles de Filoktetes de acıdan inlerler.[22]

Herakles şimdi, Filoktetes'e Zeus'un isteklerini bildirmek içi

kayalıkların tepesinde belirir. "Sen de iyi bil, kader senin şimdi çektiğin ıstırapların, hayatını ünlü kılmasını istiyor"[1422]. *Filoktetes* sevinçli bir teofaniyle sonlanmaz. Eziyetin yegâne ödülü şöhrettir. Ve yalnızca şöhret ölümsüzdür. İnsanlar değil. Kader acıdır. "Söz dinlemeli miyim?" diye sormuştur Filoktetes henüz biraz önce kendi kendine. "Sen bu adamla beraber Troya şehrine gideceksin..." [1425], olur Herakles'in cevabı. Filoktetes'in işi **Sofokles**'in biricik trajik kahramanı olarak bitirilmiştir.

Troya daha önce bir keresinde Herakles tarafından fethedilmişti. Troya'nın bir kez daha fethedilmesi gerekmektedir. Bütün Troyalılar'ın sırayla yerle bir edilmesi gerekmektedir. Ve dünyanın sonuna kadar bunun böyle sürüp gitmesi gerekmektedir. "*Troy that burns so long,*" diye yazar **Shakespeare** *Rape of Lucrece*'de (1468).

Sofokles'in *Filoktetes*'i 409 yılında yazıldı. Bundan dört yıl önce, 413 yılında ve Peloponnes Savaşı'nın on dokuzuncu yılında Atina donanmasının Sicilya'ya düzenlediği saldırı korkunç bir rezaletle sonuçlanmıştı. Thukydides'in bildirdikleri her zaman olduğu gibi ayrıntılı ve kurudur, ancak bu kez tarih yazarı dehşetini gizlemeye çalışmaz.

> Taş ocağındaki mahkumlar Sirakuzalılar'a ilk başlarda sert davranıyorlardı. Derin ve dar geçitte sıkışmış bir halde önce güneşten ve sıcaktan muzdarip oldular, çünkü tepelerinde dam yoktu. Buna karşın sonbahar gibi soğuk geçen geceler onları ısı değişikliği nedeniyle hasta ediyordu; özellikle yer darlığı nedeniyle her şeyi aynı yerde yapmak zorunda oldukları, bu da yetmiyormuş gibi yaralarından, ısı değişikliğinden ya da benzer nedenlerden dolayı ölenlerin cesetleri bir arada bir yığın halinde durduğu için hasta oluyorlardı. Dayanılmaz bir koku vardı ortalıkta, ve aynı zamanda açlık ve susuzluktan dolayı eziyet çekiyorlardı. Çünkü her birine sekiz ay boyunca günde yalnızca yarım köle ölçeği su ve un veriliyordu. Ve böyle bir yere düşmüş insanların doğal olarak çekmek zorunda kaldığı acılara gelince – onların başına gelmedik şey kalmıyordu. Yetmiş günü hep birlikte böyle geçirmek zorundaydılar. Ondan sonra, sefere birlikte çıkmış olan Atinalı, Sicilyalı ve İtalyan Yunanlılar'ın dışında hepsi köle olarak satıldılar. – Mahkûmların sayısı –tam olarak belirlemek güç de olsa- en az yetmiş bindi. [23]

Bu olayın bu savaşta olup bitenler arasında en önemlisi olduğu söylenebilir sanırım; hatta bence Helenler tarafından aktarılanlar arasında galipler için en büyük şöhret, mağluplar içinse en büyük felaket: Bütün hatlarda yenilmiş olarak ve hiç azımsanmayacak acılar içinde piyadelerini ve gemilerini ve her şeylerini yitirmişlerdi, ve içlerinden çok azı eve geri dönebildi. [24]

İkinci Dünya Savaşı yıllarında **Tolstoy**'un *Savaş ve Barış*'ı Doğu Avrupa'nın boyunduruk altına alınmış bölgelerinde insanlar arasında sevilen bir kitaptı. Rusya kışı kadar sert olan bu kaderci savaş panoramasında doğa güçleri komutanların acımasızlığının ve inatçılığının karşısına konumlandırılır; bunlar saldırıları sanki kendiliğinden yok ediyormuş gibi görünen doğa güçleridir. *Savaş ve Barış*, okuyucusunun elinden umudu almayan sabırlı ve büyük bir edebiyattı. Sanki Peloponnes Savaşı döneminde, özellikle de savaşın ikinci ve üçüncü on yılında, Troya Savaşı'nın imgesi -*İlyada*'da ve **Homeros** sonrası destan döngülerinde aktarıldığı gibi- benzer bir biçimde güncellenmiş gibidir. Troya Savaşı'nın bu yeni görünümünde eski kahramanlıktan iz kalmamıştı: Yenen ve yenilen birbirlerini karşılıklı olarak mahvediyordu; zaferler çöküşün sürdürülmesinden başka bir şey değildi. Bu yeni ürkütücü "tarihsel zorunluluğun" ajanları Odüsseus ve Akhiellus-oğludur. *Filoktetes*'in sonunda, Herakles yine ortadan yok olmadan önce, Troya'nın kutsallığının bozulması üzerine verilecek olan cezayı anlatan son uyarısını yapacaktır.

[1440] Ama şehri harap ettikten sonra tanrılara hürmette, ibadette kusur etmeyin: Bundan başka her şey, kudretli Zeus'un gözünde ikinci derecede kalır. Din bütünlüğü fanileri mezarlara kadar götürür; onlar yaşasalar da ölseler de, onlarla beraber mahvolmaz.

Sofokles'in tragedyaları tarihsel meseller değildir, yine de onların şimdiki zamanlılığı –çok derinlerde saklı olmasına rağmen– anlamını yitirmez. Filoktetes, **Shakespeare**'in Prospero'su gibi otoportre olarak gözükür. Ancak, zaman zaman Filoktetes'in itiraflarının ve krizlerinin acı liriğinin eşlik ettiği bu otoportre insani deneyimin bütünlüğünden başka bir şey değildir. **Sofokles,** *Filoktetes*'i yazdığı sırada seksen beş yaşındaydı. "Yazık! Öyle iki kişiyi söyledin ki ölümleri bana, herhangi bir kimseninkinden ağır geldi. Onlar

ölüp gittiği halde Odüsseus'un yaşamasına bilmem ki ne demeli? Onların yerine asıl o ölmeli değil miydi?" [426]. **Sofokles, Perikles**'ten **Nikias**'tan ve **Demosthenes**'ten daha uzun yaşamıştı. Sanki alay edercesine Odüsseuslar ve Tersitesler hayatta kalırlar.

420 yılında, Asklepios kültü Atina'ya girdiğinde, **Sofokles** evinde kutsal bir yılan, tanrının imgesini besliyor ve onu her gün kendi elleriyle taze yumurtalarla ve canlı farelerle doyuruyordu.[25] 413 yılında, Sicilya yenilgisinden sonra, **Sofokles** on kişilik Danışma Kurulu'na seçildi; mutlaka kolegyumun çalışmalarına katıldığına üzülüyordu. Sanki çöküşün kaçınılmaz olduğunu olanca açıklığıyla görüyordu. **Sofokles** 406 yılında, Atina'nın çöküşünden iki yıl önce öldü.

> [1452] Haydi bu memleketten ayrılmadan önce son bir defa selamlayım! Veda sana, beni barındıran kaya! Veda sizlere, ıslak çayırların Nümfaları!

Üzerinde dokuz yıl boyunca sürgün edilen adamın iniltilerinden başka bir şey duyulmamış olan ve yalnızca yaranın leş gibi kokusunun hüküm sürmüş olduğu ıssız ada şimdi Nümfa'ların oturduğu harika bir adaya dönüşür.

Filoktetes'in üzerinde dokuz yıl boyunca açlık ve susuzluk çektiği bu kıraç Lemnos'ta şimdi taşlı dereler çağıldamaktadır ve onun "yalnız mağarası" insanı yağmurdan koruyan bir barınağa dönüşmüştür. Issız ada, acımasız tarih önünde bir sığınaktı, ve Filoktetes adadan ayrılmadan önce toprağı iki kez öper.

> [1464] Elveda, ey dalgaların kuşattığı Lemnos toprağı! Beni kudretli kaderin, dostlarım ettiği nasihatlerin, her şeye hakim tanrılar kuvvetinin gönderdiği yere elemsiz, kedersiz ulaştır.

Filoktetes'in adayla vedalaşması, **Shakespeare**'in *Fırtına*'sının son deyişindeki insanın içine işleyen elemle ve kaderin kaçınılmazlığıyla dopdoludur.

> Dua öyle dokunaklıdır ki, rahmetin bile gönlünü eder, her kusuru bağışlatır. [*Fırtına*, Sondeyiş, 15]

Oyunun sonunda Filoktetes'in mağarasının damında ortaya çıkan Herakles, heykellerdeki ve vazolardaki yüzlerce Herakles tasvirinden hangisiydi? İnce uzun bir delikanlı mıydı ya da erkek-

liğinin altın çağını yaşayan adaleli bir atlet miydi; uzun sakallı mıydı yoksa kel kafalı mıydı ; yoksa pırıl pırıl kız çocuğu suratlı Heraklesler'den biri miydi; sarhoş, bağırıp çağıran, canavarlarla dövüşen, çıplak Heraklesler'den biri miydi; miğferiyle, topuzuyla, aslan derisiyle, acı, çeken ve sevinen Heraklesler'den biri miydi; Athene'yle, Prometheus'la, Hefaistos'la yan yana getirilen Heraklesler'den biri miydi? Olümpos'taki Zeus tapınağının metope'sindeki Herakles tasvirlerinin etkisinde kalarak benim tasavvurumda kel kafalı ve kollarını açmış bir Herakles vardır. Gökyüzü onun üzerine çökmüş gibidir. Kalça kemiği kırılmıştır; yan tarafa attığı adımlardan geriye yalnızca ayak izleri kalmıştır; ama insan hâlâ ayaklarının toprağa nasıl sağlam bastığını görebilir. Sanki gökyüzünün bütün ağırlığı omuzlarına çökmüş gibidir. Göğsü ve karın kasları gergindir. Bu Herakles'in boş, yanmış göz çukurları vardır. **Goethe** de Herakles'i benzer biçimde görüyordu:

> Boşunadır söylenen şarkılar
> Boşunadır taşlara kazınan acılar. [*Faust* II, II, 7391]

DUVAKLI ALKESTİS

"Onun için ölmüş de diyebilirsin, yaşıyor da..."
(*Alkestis*, 136)[1]

1

Alkestis, Admetos için ölmüştü. Admetos'un, yani Teselya Kralı'nın yanında, bir suç nedeniyle bir yıllığına çoban olarak hizmet görmüş olan Apollon gördüğü iyi muameleye karşılık, krala alışılmadık bir ayrıcalık sağlar. Bu ayrıcalık, Admetos'un ölüm saati geldiğinde yerine bir temsilci koymaya mezun olmasıdır, ancak tek koşul onun yerine gönüllü olarak ölüme gidecek birini bulmasıdır. Bu isteği herkes geri çevirir: Arkadaşları, babası ve annesi. Yalnızca karısı onun yerine ölüme gitmeye hazır olduğunu söyler. Ölmeden önce ise kocasından yalnızca tek bir şey ister: Admetos bir daha asla evlenmeyeceğine yemin edecektir.

Herakles, Admetos'u ziyaret ettiği sırada, Alkestis'in cesedi hâlâ sarayda bulunmaktadır. Konukseverliği bütün Yunanistan'da ünlü olan Admetos, Herakles'in yas evine girmeye çekinmesinden korktuğu için karısının ölümünü ondan gizler. Admetos cenaze işleriyle ilgilenirken konuk eve buyur edilir. Bu arada Herakles sarhoş olur ve avaz avaz şarkı söylemeye başlar. Bu durum, Admetos'un yaşlı hizmetkârını kızdırır, öyle ki konuğa acı gerçeği söyler. Terbiyeli Herakles densizliğinden utanır ve yaptığını unutturmak için Alkestis'i Admetos'a geri vermeye karar verir. Evin beyi cenazeden henüz geri dönmüştür ki, Herakles de konuşmayan, duvaklı bir kadınla birlikte çıkar ortaya. Bu kadını bir güreşte kazandığı ve onu avutmak için beraberinde getirdiğini söyleyerek Admetos'u kandırır. Daha yeni dul kalmış olan adam tanımadığı kadını evine almaya şiddetle direnir. Ancak Herakles vazgeçmez ve inat eder, konuk haklarına imâda bulunur. Konuksever Admetos pes eder. Bunun üzerine Herakles, genç kadından duvağını kaldırmasını ister. Admetos, suskun yabancının aslında karısı ol-

duğunu görür. "Mesudum, bunu inkâr edemeyeceğim"[1158]. Bunlar Admetos'un oyundaki son sözleridir. Onun gerçekten mutluluktan dolayı konuştuğu söylenebilir: Alkestis daha üç gün boyunca tek bir sözcük etmeyecektir, önce günah çıkarma ritüelini gerçekleştirmelidir. Bütün bunların nasıl olup bittiği hiç açıklanmayacaktır.

Son derece tuhaf bir oyun. Kendi kendini çökertiyormuş gibi görünüyor. Bu oyundaki her şey: konu, kişilerin karakterizasyonu, diyalog, alıntılanan efsaneler ve hepsinden önce tiyatro araçları öyle bir biçimde kullanılıyor ki, biz ya Alkestis'in başkaldırısına inanamıyoruz ya da bunu bir şaka, hem de bayağı acımasız bir alay olarak görmek zorunda kalıyoruz. Eğer bu oyun bir tragedyaysa, o zaman kendi kendini yiyip bitiren bir tragedyadır. Sanki geriye yalnızca iki olasılık kalıyormuş gibidir: ya *Alkestis*'i başarısız bir tragedya ve büyük bir yanlış anlama olarak görmek ya da kendini, bizim Yunan tragedyalarından tanımadığımız bir zehirlilik derecesiyle ve kurnazlıkla gösteren bir oyun olarak görmek. Alkestis Dianüsos şenliklerinde dördüncü oyun olarak bir satir oyununun yerine oynanıyordu. Bu oyun, elimize ulaşmış olan tragedyalardan hiçbirine benzemez. Ancak satir oyunundan da farklıdır, en azından bu oyun için bize önemli gözüken husus açısından.

Ön deyişte Apollon ölümle çekişir; son deyişte güzel, duvaklı ve suskun yabancı kadın, mucizevi bir biçimde mezardan çıkarılmış olan Alkestis'e dönüşür; ancak özünde şaşırtıcı derecede gerçekçi bir oyunla karşı karşıyızdır. Alkestis sahnenin üzerinde ölür, ve bilindiği gibi burada, elimize ulaşan bütün Yunan oyunları arasında yegâne doğal ölüm söz konusudur. Alkestis öldürülmez, kendi kendini de öldürmez, hatta kendini özenle ölüme hazırlar, sakin ve sistematik olarak.

> [159] Son günün geldiğini hissedince akan bir suda, beyaz vücudunu yıkadı ve sedir ağacından yapılmış bir dolaptan elbise ve mücevherlerini çıkararak onlarla süslendi.

"Sedir ağacı", diye yorumlar **A.M. Dale** eleştirel *Alkestis* yazısında, "giysileri nemden ve güvelerden korur."[2] **Euripides**'in Alkestis'i aslında her şeyden önce iyi bir ev kadınıdır. Cenazeden

sonra saraya geri döndüğünde, yalnızca öksüz kalmış gerdek yatağı değil, "çatımın altında tozlu döşeme..." [946][3] de Admetos'un dikkatini çeker. Yunan tragedyalarında zemin sıklıkla kanla kirletilmiş olur, ama şimdiye kadar asla tozlu olmamıştı. *Alkestis*'teki realizm salt psikolojik bir realizm değildir, somut dış ayrıntılarla çevrelenmiştir. Bu nedenle belki de en isabetli olarak evcil bir realizm olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama **Bernard Knox** kökenlidir, ancak **Euripides**'in *Elektra*'sının ön deyişinden daha ziyade *Alkestis* için geçerlidir. Çünkü aksiyon, konvansiyona uygun bir biçimde Admetos'un sarayının önünde cereyan eder, ama **Menander**'e gelinceye kadar hiçbir Yunan tragedyasında evin içindeymiş duygusu *Alkestis*'teki kadar güçlü değildir. Evin odalara nasıl bölündüğü konusunda bir tasavvur ediniriz.

> [547] Misafire yol göster, o evden uzakta, misafir odalarını aç ve bu işe bakanlara söyle ki bol yemek hazırlasınlar. Avlunun kapılarını kapayınız. Misafirlerin sofrada feryadü figan işitmeleri ve bizim kederimizle neşelerini kaçırmaları yakışık almaz.

Admetos, hizmetkârlarına, Herakles'i misafir odalarına götürmelerini emreder ve bu bölüm, sahnenin ortasındaki kapının dışında sağda ve solda birer tane daha kapı olduğunun en sık alıntılanan kanıtı işlevini görür. Oyunun ana aksiyonu tek bir mekânda seyreder: karı kocanın yatak odasında. Alkestis'in ve Admetos'un evinde ve Alkestis'in ve Admetos'un oyununda *yatak* en önemli eşya parçasıdır.

> [177] Ey içinde, bekaret kuşağımı uğrunda ölmeye razı olduğum adama çözdürdüğüm yatak, elveda!

Alkestis henüz sahnede değildir. Şehrin ihtiyarlarından oluşan koro şehirden gelip toplanmıştır ve kraliçenin ölüp ölmediğini öğrenmek için sarayın önüne dikilmiştir. Bu "evcil" oyunda tragedyanın habercisinin yerini Alkestis'in hizmetçisi kız alır. Hizmetçi, koroya evde sabahın erken saatlerinden bu yana olup bitenleri anlatır.

> [183] Diz üstü çökerek yatağı öptü. Ve onu baştan aşağı gözlerinden boşanan yaşlarla ıslattı. Nihayet ağlamaya doyunca başı eğik, yatağından kendisini kurtardı, sonra odayı terk etti. Ve birkaç defa

yatağına atılmak için tekrar tekrar döndü.

Nihayet sarayın kapısı açılır ve Alkestis bir tahtırevanla dışarı taşınır. Kocasıyla ve çocuklarıyla vedalaşır. Bu uzun sahnede ne Alkestis'in kahramanca kararından ne de pek de gündelik bir şey olmayan ölümle takas konusundan hiçbir biçimde söz edilmemesi dikkat çekicidir. Eğer fabla gerçekçi bir biçimde yaklaşmak istenirse, bu takasın henüz sonuçlandırılmış olması gerekir; sonuçta Apollon evi bir yıllık zorunlu hizmetten sonra daha yeni terk etmiştir. Bütün bu hikâyede Alkestis'in kararı yegâne trajik seçimdir. Ancak Euripides, kadının kocası için kendi kendini kurban etmesi sahnesini hiç kullanmaz. Çünkü o tamamen bambaşka bir oyun yazmıştır. Ölümle yapılan hileli alışveriş çok uzun zaman önce olmuş, öyle ki Admetos onu tamamen unutmuştur. Alkestis son dakikada, kendisinin onun için öldüğünü hatırlatmak zorunda kalır.

[380] ADMETOS

Tanrılar aşkına, beni de beraberinde götür.

ALKESTIS

Senin için benim ölmem kâfidir.

Euripides'in bu sahnedeki büyük ironisi kahramanca ölümün sıradan bir ölüme; gönüllü ölümün doğal bir ölüme dönüşmesinde yatar. Dahası, Alkestis, Admetos'u gerçekten öldüğü, hem de şimdi, şu anda öldüğü konusunda ikna etmek zorunda kalır. "Çünkü benim ölmem lâzım ve bu felaket bana ne yarın, ne de öbür gün erişecek: Birazdan beni artık yaşamayanlar arasında sayacaklar"[320]. Admetos sonuna kadar, Alkestis'in gerçekten öldüğüne inanmamayı tercih eder. En son dakikada bile, "Nasıl? Demek beni bırakıp gidiyorsun?"[392] diye sorar. Eleştirmenler ve bilginler Admetos'a karşı çok katı davranırlar; neredeyse oy birliğiyle, Admetos'un bir korkak gibi davrandığı düşüncesindedirler. Bunu reddetmek o kadar da kolay değil; Admetos'un söylediği her şey kulağa uygunsuz gelir, sürekli olarak uygunsuz şeyler söyleyip durur. Ancak **Euripides**'in ironisi temelde çok daha fütursuzdur; sonuçta insanın, ölmekte olan birine söylediği her şey uygunsuz kaçacaktır. İnsan kendisi için başka türlü, bir başkası için başka türlü ölür. **Euripi-**

des burada, bu ironi yüklü sahnede, acı yüklü varoluşçu kendi kendini tanımanın öncüsü olmuştur. İnsan yalnızca yabancı bir ölümün üstesinden gelebilir, asla kendi ölümünün değil. Alkestis'in ölümü gerçek olmalıdır ki, başkaldırısı yalan olsun. Bütün oyun içinde bu, *Opera Seria*'dan alınan tek sahnedir, bütün öteki sahneler bir *Opera Buffa* (İt. Komik opera) kıvamında tutulmuştur. Ön deyişte Apollon'la tartışan, koca kılıçlı ölüm mizahidir, ancak Alkestis beklemeye sabrı olmayan ölümü karşısında görür. "Siyah kaşları altından bakıyor"[262]. Her zaman korku içinde anılan "Hades" sözcüğü geçer. **Racine**, bu dizelerin insanın içine işleyen soğukluğunu yeniden işleyen tek yazardır:

Küreği ve ölümcül kayığı şimdiden görüyorum
Cehennem ırmağındaki yaşlı kayıkçıyı duyuyorum.
Sabırsız, bağırıyor: "Bekliyoruz aşağıda seni;
"Her şey hazır, in, gel, geciktirme beni."[5]

Alkestis bir tragedyanın kadın kahramanıdır, ancak kocası bir komedyadan alınmıştır. *Medea* da benzer bir durumdadır; biz her iki oyunda da trajik ve komik durumların birbirine karıştırılmasından doğan aynı uyumsuzluğu buluruz. Çift henüz sahne üzerinde değildir, ama Alkestis'in hizmetçisinin söyledikleri Admetos'un durumunun iki anlamlılığını ve çiftler arasındaki ilişkiyi ana hatlarıyla yeterince açık bir biçimde özetler. "Evet, sevgili karısı kolları arasında olduğu halde ağlıyor ve ona kendisini terk etmemesi için yalvarıyor"[200]. Admetos, Alkestis'e kendisini aldatmaması için yalvarır. Peki ama kadın onu neyle aldatacaktır ki? Ölümle mi? "Kendini topla talihsiz kadın, beni bırakma" [250][6]. Sanki Admetos konuşurken sürekli dili sürçmekte ve zaten ihaneti düşünmektedir. "İhanet fikri ve ihanetin ne olduğu sorusu," diye yazar **Wesley D. Smith** isabetli bir yaklaşımla, "bu oyunda tek bir tema ve sonuçta son sahnenin nesnesi haline gelmiştir."[7] Aşka kurban gitme töreni ve Alkestis'in mucizevi bir biçimde yeniden dirilmesi, sadık bir kadın ve sadık olmayan bir koca üzerine bir komedyaya dönüşür. Alkestis kocasından, bir daha asla evlenmeme sözü alır, ancak kendisi bu konuda kendi kendisini hiç aldatmaz.

[181] benden daha namuslu değil, ama benden belki daha talihli

başka bir kadın sana sahip olacak.

Ve bir kez daha, ölümünden hemen önce, Admetos'un sadakat yeminleri etmesi üzerine şöyle der:

[381] Zaman seni teselli eder, ölen yok demektir.

Bu ana kadar herkes şaşırtacak denli ketumdur. Doğal olan yalnızca Alkestis'in ölümü değildir. Onun kurban oluşu kimsenin şaşkınlığını ya da hayranlığını uyandırmaz; anlaşılan bu durum hem onun için hem de koro için son derece doğal bir şeydir, ve tabii ki Admetos için de. Yalnızca hizmetçi kızın gözlerinde Alkestis bir kahramandır. Çaresiz Admetos, Alkestis'e kendisini mezarda beklemesi için yalvarır, ancak orada bizzat Alkestis'i beklemek hiç aklına gelmez. Ancak şimdi, Alkestis'in cesedi sahneden götürüldüğünde, karısının kendisi için ölmesine razı olan koca, öz oğlunun yerine ölmeyi kabul etmeyen babasıyla karşılaşır.

Plautus'tan *commedia dell'arte*'ye ve **Molière**'e uzanan komedya geleneğinde baba ile oğul karşılaşmalarında hemen her zaman baba alaya alınmış ve foyası meydana çıkarılmıştır. Baba oğlunun yerini almış, genç bir kıza talip olmuş ve kendisi için mubah gördüğü bir şeyi oğluna yasaklamıştır. **Euripides** ise niyetini kesinlikle aşikâr etmez.

[710] PHERES
Senin yerine ölmekle daha fenasını yapmış olacaktım.
ADMETOS
O halde sence genç ve ihtiyar ölmek aynı şeylerdir.
PHERES
Bizim hayatımız bir kişi içindir, iki kişi için değil.

Burada oğlun foyası meydana çıkarılır. Durum **Brecht**'e özgü bir biçimde tersine çevrilmiştir: Ne ihtiyar olanı, ne de genç olanı, ikisinden hiç biri ölmeyi istememektedir, oğul tıpatıp babası gibi bir korkaktır. "Alkestis'in ölümü," diye yazar **Kitto,** "korkunç ölüm figürünün aptalca ele alınmasıyla, komedyaya ve satire çok yakın duran Admetos-Pheres sahnesinin arasına sokulmuştur."[8] Ölümle pazarlığın son derece **Euripides**'e özgü olan psikolojik ve sosyolojik bu güncellenişiyle birlikte Alkestis'in kendini kurban edişi kahramanca ve doğal olmaktan çıkar. Alkestis çok basitçe ap-

taldır; insan bu Admetos için ölüyorsa, naif olmanın da ötesinde olmalıdır. Yaşlı Pheres düşüncesini açığa vurmaktan hiç çekinmez: "Hayasız değil, deliydi!"[729].

Konuşma sövmelerle son bulur, bu sahne –tabii ki **Aristofanes** ve **Plautus** bir kenara bırakılacak olursa- bütün Yunan dramı içinde en vicdansız sahnedir. Burada komedya durumu aşırı derecede tersine çevrilmiştir; ve baba, yozlaşmış olan oğlunu mirastan mahrum edeceği yerde, oğul, ebeveyniyle ilişkisini keser ve onları törelere uygun olmayan, onursuz bir biçimde gömdürmekle tehdit eder. Ancak bundan hemen önce **Pheres** durum hakkında ne düşündüğünü söyler: "Gidiyorum, sen öldürdüğünü gömeceksin!" [730].

Ölüler hızlı yol alırlar. Alkestis gözlerini henüz yummuştur ki, ondan geriye kalan parçalar henüz taşınmıştır ki, Admetos onun varlığını inkâr etmeye başlar bile. Herakles'e kaçamak ve felsefi bir biçimde, yarı yalan yarı gerçeği söyleyerek, bir kadının öldüğünü, ama bu kadının "kendi soyundan olmadığını" açıklar. Ve Herakles tereddüdünü dile getirince de vicdansızca ve açıkça şunları ekler: "Ölenler ölmüştür. Haydi! Evime gir"[542].

Akşam bastırmadan ve oyun sonlanmadan önce Admetos ettiği bütün yeminleri çiğnemiş olacaktır. Sonuçta Herakles arkadaşına, mezardan çıkarılıp getirilen Alkestis'i onca hileye başvurmadan da getirebilirdi. Ancak akıllı uslu dev adam son deyişte neredeyse bir tür *agent provocateur* gibi konuşur. Admetos'u sınava sokar ve onunla kedi fareyle oynar gibi oynar.

[1083] HERAKLES
Şüphe yok ki iyi bir kadın kaybettin.
ADMETOS
O kadar iyi ki artık benim için yaşamakta zevk yoktur.
HERAKLES
Zaman, henüz taze olan acını teskin edecektir.

Herakles, Alkestis'in sözcüklerini yineler. Admetos olabildiğince rezil olmalıdır. Yatak yine komedyanın en önemli eşya parçası haline gelir.

[1089] HERAKLES
Nasıl? Evlenmeyeceksin demek? Yatağın böyle sonuna kadar boş mu kalacak?

ADMETOS

Bundan böyle bir kadın yanımda yatmayacak

(...)

HERAKLES

İyi, çok iyi, fakat bu adeta deliliktir.

Niyetini aşikâr etmeyen bu sahnede dile getirilmemiş hiçbir şey kalmaz. Duvaklı kadın Herakles'in ve Admetos'un arasında evin kapısının önünde durmakta ve beklemektedir. Admetos onun genç olduğunu ve bedeninin Alkestes'inkine benzediğini hemen fark etmiştir. Herakles'e, sonuçta bu kadını erkek hizmetkârların odasında barındıramayacağını, onun orada tehlikede olacağını açıklar. Geriye tek bir çıkar yol kalmaktadır: Kadın, Alkestis'in öksüz kalmış yatağına götürülecektir. Ama:

[1056] fakat bunu öbürünün yatağına nasıl yatırabilirim? Bunda benim için çifte ayıp vardır. Halk beni diğer bir kadının yatağına düşerek bana iyilik yapana ihanet etmekle itham eder, sonra ölünün kendisini de ayıplar; o benim hürmetimi hak etmiştir, buna çok dikkat etmeliyim.

Daha öğle saatlerinde, Alkestis öldüğünde Admetos'u sonsuz lanetle tehdit eden Pheres şehrinin ihtiyarlar korosu "Kocan kendine yeni bir kadın seçerse çocukların gibi ben de ondan nefret edeceğim" [463], şimdi, akşama doğru, çok daha felsefi takılmaya başlamıştır. Veren de, alan da tanrıdır:

[1070] Ben bu tesadüfü pek beğenmedim. Bununla beraber, tanrılardan gelene rıza lâzımdır.

Alkestis konukseverliğe övgü olarak okunabilir. Konukseverliğinin ödülü olarak Admetos, Apollon'dan Moira'ların ayrıcalığını alır. Admetos konuksever olduğu için, Herakles'i, Alkestis'in öldüğü gün evinde konuk eder. Konuksever olduğu için suskun ve duvaklı yabancı kadını evine alır ve sonuçta Alkestis'i yeniden kazanır. Admetos'un konukseverliği **Plautus** ya da **Molière**'in kahramanlarının mizahını andırır. Admetos, Harpagon'un cimri oluşu gibi, Arnolphe'nin kıskanç ve Orgon'un hastalık hastası oluşu gibi konukseverdir. Ancak mizahi komedyada manik olanlar sonuçta maniklikleri için cezalandırırlar. Admetos ise konukseverliği için ödüllendirilir. Alkestis kendi kendisini kurban etmesine

karşılık Admetos'tan ebedi sadakat istemişti. Admetos, sadakatsiz davranarak Alkestis'i geri kazanır.

Trajik kahramana, nihai karar anında gerçeği olanca açıklığıyla görme yetisi verilmiştir. Mizahi komedyanın kahramanları yalnızca cezalandırılmakla kalmazlar. Zaman zaman iyileştirildikleri ya da Orgon gibi –kısa bir süreliğine de olsa– mantıklı düşünmeye başladıkları da olur. Peki ama, acaba Admetos iyileşmiş midir? "...bunu şimdi anlıyorum"[940]. Peki ama neyi anlıyordur? Evin kir içinde olduğunu, çocukların ağladıklarını, kendisinin bir daha evlenmeye mezun olmadığını ve herkes tarafından bir korkak gibi görüldüğünü.

> [960] O halde dostlarım, namussuz adıyla ve namussuz olarak yaşamak benim ne işime yarayacak?

Ancak Admetos ne iyileşmiş ne de ahlaki olarak yenilenmiştir. Alkestis daha çok **Shaw**'un *Unpleasant Plays*'ını hatırlatır: Komedya ancak, Alkestis üç günlük suskunluktan sonra tekrar konuşmaya başladığında başlayacaktır.

Bir sorun yalnızca bir mucizeyi gösterir. Mizahi komedyanın ve karakterlerin, gelenek komedyasının ve psikolojik bir komedyanın mucizeyle bir ilintisi yoktur. Peki ama acaba Alkestis'te mucize yok mudur? Bir rasyonalist ve pozitivist olan, gerçekçi tiyatronun ve Viktorya dönemi melodramlarının ruhu içersinde yetişmiş olan Verrall, **Euripides**'in, oyunlarının her birini iki tarzda yazdığı görüşündedir: Sofistik dostlarına göz kırparak ve Atinalı Plepler için tanrılara ve mucizeye inanıyormuş gibi görünerek[10]. Alkestis *gerçekte* hiç ölmez, Herakles ölmüş gibi görünen kadını mezardan alıp getirmiştir. **Arrowsmith** isabetli bir biçimde, Verrall'ın görmezden gelinmemesi gerektiğini belirtir.[11] Alkestis'in mutlu sonu alaycıdır ve çift anlamlıdır, mucize gerçekleştiği kadar gerçekleşmemiştir de.

Ama belki de bir üçüncü olasılık daha vardır? Herakles gerçekten akıllı uslu bir herifti ve acı çeken dostuna yardım etmek istiyordu. Duvak kaldırılır. Güzel yabancı kadın Alkestis değildir. Şimdi Admetos ne yapmalıdır? Çıkışsız bir durumdadır, kendi kurduğu tuzağa düşmüştür. Sonuçta ölmekte olan Alkestis'i daha o sabah övmüştür: "Sen giderken beraberinde yaşamak neşemi de götü-

rüyorsun" [346]. Ve daha biraz önce Pheres şehrinin ihtiyarlar korosunun önünde, Herakles'in önünde ve yabancı kadının önünde şunları açıklamıştır: "Onun ölüsüne bile ihanet edersem öleyim" [1096]. Ve yine de yabancı kadının elini tutar, onu evine götüreceğine söz verir. Kadın genç ve güzeldir, bedeni kendi karısının bedenine benzemektedir: "... bunu bil ki vücutça ona benziyorsun" [1063]. Böylesine inanılmaz derecede konuksever Admetos'un, bu kadının gerçekten Alkestis olduğu konusunda Herakles'le aynı fikirde olmaktan başka yapacak bir şeyi kalmaz. İkinci kadın daha genç olmasına rağmen ilk kadına çok benzemektedir.

[1132] Ey sevgili kadınım. Seni bir daha görmekten ümit kesmiştim!

Güzel yabancı kadın susar ve en azından üç gün daha susacaktır. Ya da sonsuza kadar. *Alkestis* bilmecelerle dolu bir oyundur ve gizini açık etmek istemez. Onu bir romantik komedya ve bir melodram olarak, traji-komik ve –oyunun satir ve tragedyanın bir karışımı oluşundan yola çıkarak- melez bir oyun, bir romans, grotesk ve bürlesk olarak tanımlayanlar olmuştur. Pheres şehrinin ihtiyarlar korosu burada insanın hiçbir şeyden emin olmaya mezun olmadığını başından beri bilmektedir:

[95] Niçin ben kendimi aldatmıyorum? Sana bu güvenme nereden geliyor?

2

Mitolojiler, Alkestis'in gençliğini Argonautlar'ın hikâyesiyle, Iason ve Medea'yla ilintilendirir. Alkestis, iki yüzlü Medea'nın olağanüstü acımasız bir biçimde öldürmeye karar verdiği Kral Pelias'ın üç kızı arasında en güzel olanıdır. Kral Pelias kendini öz kızlarına parçalattırmaya ve içinde sihirli otların kaynadığı bir kazana attırmaya razı olursa, onu gençleştireceğini vaat eder Medea. İki kız uyumakta olan babalarını bir bıçakla parçalarlar. Çocukluğundan beri mazbutluğuyla kendini gösteren Alkestis bu işten kaçınır. Edindiği ilk deneyimin, bir başkaldırıyla değil bir cinayetle bağlantılı olması Alkestis'in mazbutluğunun daha da altını çizer

Çok büyük olasılıkla daha eski olan tümüyle başka mitoloji gruplarında, Pheres Kralı Admetos, Kyklop'ların öldürülmesinin cezasını çekmek üzere bir yıllığına çoban olarak kendisine hizmet etmek zorunda olan Apollon'la ilintilendirilir. Apollon,Kyklop'lar tarafından düzenlenen Zeus şimşekleri yüzünden ölen oğlu Asklepios'un öcünü almıştı. Asklepios mucizevi işler yapan bir doktordu, ölüleri diriltiyordu. Bu yüzden Zeus onu ölümle cezalandırmıştı. Hesiodos, Asklepios hakkında şunları söyler: "Ve insanların ve tanrıların babası öfkelendi, ve Olümpos Dağı'ndan aşağıya ışıl ışıl bir şimşeği Leto'nun oğlunun üzerine gönderdi ve onu öldürdü, böylece Phiobos'un keyfini kaçırmış oldu."[12]

Demek ki Alkestis'in ve Admetos'un hikâyelerinin bu ikinci başlangıcında da ölüleri diriltmek derhal cezalandırılmaktadır. Ancak mitolojik Alkestis, Hades'ten geri döner. Platon için Alkestis aşk kurbanı modelidir. Başkası için ölmek, der ünlü yapıtı Şölen'de, bunu yalnız sevenler yapabilir..." "Ve o [Alkestis] bunu öylesine yaptı ki, yalnız insanlar değil, tanrılar bile şaştı kaldı ve o kadar güzel buldular ki yaptığını, Hades'ten yukarı çıkmasına izin verdiler. Oysa ki bu yetkiyi tanrılar nice nice güzel işler yapmış nice nice insanlar arasında pek az kimselere vermişlerdir. Demek tanrılar da sevginin insana kazandırdığı gücü ve erdemi her şeyden üstün tutuyorlar."[13]

Apollodorus'ta bu hikâyenin hisseden kıssası, **Platon**'un tam tersine romantizmden tamamen uzaktır; tanrılar, Alkestis'in onlara oynadığı şaka karşısında heyecanlanmanın dışında başka her şeyi hissetmişlerdir. Persefone, kocası için ölmenin kadının meselesi olmadığı kanaatindedir. Alkestis hiç de iyi yapmamıştır, oluşturduğu örnek zararlı olabilir, bu nedenle de onu yeryüzüne geri gönderir.[14] Kitto çok isabetli bir biçimde **Euripides**'in Alkestis'inin "kişiliğinin kocasına karşı olan açık güvensizliğiyle" ilgili olduğunu yazar.[15] Alkestis'in kurban oluşu, sadık olmayan Admetos bağlamında alaya alınır, Alkestis'in yeniden diriltilmesi yeraltının tanrılarıyla sarhoş Herakles'in yer değiştirmesiyle grotesk bir hale getirilir.

Herakles, Admetos'un evini at hırsızı olarak dolaştığı sıralarda ziyaret eder. Hizmetinde bulunduğu Tiryns kralı Eurysthe-

us'un emri üzerine, Trakya Kralı Diomedes'in ünlü yaban atlarını çalacaktır. Bu Herakles'in sekizinci işidir, Hades'e iniş ve Kerberos'un oradan kaçırılışı ise on ikinci işidir, ve bu iş hiçbir temel mitoloji sisteminde Alkestis'in kurtarılışıyla ilintilendirilmemiştir. Diomedes'i atları alev tükürmekte ve insan eti yemektedir. Ancak at hırsızları mucizelere pek inanmazlar; bu meslek daha çok beceri ve iş bilirlilik ister.

[493] KORO BAŞI

Gem onların çenelerine güçlükle takılır.

HERAKLES

Eğer burunlarından alev çıkartmazlarsa bu dediğin güçlük olamaz!

KORO BAŞI

Korkunç dişleriyle insanları parçalıyorlarmış.

HERAKLES

İnsan atların değil, vahşi hayvanların yemidir, demek istiyorsun.

Admetos'un yaşlı hizmetkârı krallık sarayında şimdiye kadar hiç böyle bir konuk görmemiştir. Herakles kendisine ikram edilenlerle yetinmemiştir. Daha çok yiyecek ve içecek ister ve havasını bulunca, bir elinde kupa bir elinde topuzu olduğu halde tepinmeye ve böğürmeye başlamıştır.

Bu sarhoş Herakles'i gösteren İzmir kökenli küçük bir bronz figür şimdi New York'taki Metropolitan Müzesi'ndedir. Sağ ayağı öne uzatılmıştır; kahraman kollarını kalçalarına dayamış ve geriye doğru eğilmiştir. Bakışı aşağıya yöneliktir, hiç kimseleri göremiyor gibidir. Ancak halk kökenli bu Herakles yemek yemeği içmekten daha çok seviyordu. En sevdiği yemek, bütün askerlerin en sevdiği yemeğin aynısıydı: bezelye çorbası. Ancak dorik bir kahraman olarak midesini "dorik arpa pastasıyla" da tıka basa doldurmayı seviyordu, bu pastadan o kadar çok yiyordu ki, bir gündelikçi onun kadar yese 'yeter artık' diye çığlığı basardı."[16] Herakles her yerde orada konaklayan bir asker gibi davranır; ve şok içindeki ihtiyarlara, bir yerde konaklayan bir askere ilişkin felsefesini aktarır. Bizler dünyaya bir kere geliyoruzdur. Hiçbir şeyden mahrum kalmamalıyızdır, yarının canı cehennemedir.

[785] Bahtın adımlarının nereye gideceği bilinmez! Bunu öğrenmek

için hiçbir vasıta yoktur. İlim bunu yakalayamaz. İşte benim ağzımdan bunu öğrendikten sonra kendini neşeli tut. İç ve her günün hayatını kendinin bil, gerisi için de talihimdir de. Fanilere hepsinden fazla çok lütufkâr olan Kypris'i taziz et. Çünkü bu tanrıça bizim iyiliğimizi ister.

Hiçbir zorunluluk tanımayan ve kendisinin saraya alınmasına izin veren halk kökenli bu Herakles –ki onu hizmetkâr açıkça "bir haydut ve hırsız [karşl. 766] olarak tanımlamıştır- plastik sanatlarda, özellikle de "Farnese tipi" denilenlerin üzerinde, kafasına dümdüz yapışık kulaklar ve etli kulak memeleriyle gösterilir (böylesi kulaklar bir güreşçiye işaret etmektedir); bu Herakles bir satir oyunundan gelmedir, ve onun ilkeleri *Kyklop* Silenos'ların Odüsseus'a söylediklerine çok benzer. *Carpe diem* ve "insan dünyaya bir kere gelir", aynı felsefenin başka bir dilde söyleniş biçimidir. Halk kahramanları, askerler ve haydutlar, insanın yalnızca bir kere öldüğünü çok iyi bilmektedirler.

[782] Bütün insanlar, hiç istinasız, ölüme mahkumdurlar. Hiç kimse yoktur ki yarına kadar yaşayacağını bilsin.
(...)
Fani misin, hislerin de fani olmalıdır. Benim fikrime kalırsa ağır başlı ve asık çehreli insanlar için, böyle kaldıkları müddetçe, hayat hakiki manasıyla hayattan ziyade bir felakettir.

Herakles için hayat kötü bir şey değildir; at hırsızı iyi bir dosttur, ve hatta Alkestis'i Admetos için geri getirmek adına Hades'e inmeye bile hazırdır. Bizzat kendisi de sarhoş biri olarak, ölümün de sarhoş olması gerektiğinden ve kurbanıyla çok uzaklaşmış olamayacağından dem vurur: " öyle sanıyorum ki onu, mezarın kenarında kurbanların kanını içmekle meşgul bulacağım"[845] Ölümle, ölüyü serbest bırakıncaya dek güreşecektir. Örnek yukarıdan gelmektedir. Bu sarhoş mitolojide Apollon acımasız kader tanrıçaları Moira'ları, "hileyle" [34] sarhoş etmiş, böylece Admetos'u ölümden alabilmiştir. Ayrıca bu çok eskiden beri bilinen bir hikâyedir. Daha Aiskhülos'un *Ömenidler*'inde şöyle denir:

Pheres'in evinde de aynı böyle yaptın,
Moira'ları kandırıp ölümlüleri ölümden kurtardın.

Alkestis'te mucizeler sarhoşluk içersinde meydana gelir. Euripides bir anlığına buffo havasından vazgeçtiğinde bile mitolojiye gönderme alaycıdır. En dokunaklı anda bile, Alkestis'in ölümünden hemen önce, Admetos ölmekte olan kadına –Orfeus'un sesine ve laternası sahip olması koşuluyla- onu yeraltından alıp getirmekte bir an bile tereddüt etmeyeceğinin güvencesini verir.

[360] oraya inerdim. Ne Pluton'un köpeği, ne de ruhları geçiren kayıkçı Haron senin hayatını tekrar güneş altına getirmekten beni alıkoyamazdı.

En eğitimsiz *Alkestis* seyircisi bile Orfeus'un, Euridüke'yi yer altından alıp getirmeyi başaramadığını biliyor olmalıydı. Hades ölü kadını serbest bırakmaya hazırdı, ama bir koşulla: Güneş ışığına ulaşmazdan önce Orfeus bir kere bile dönüp karısına bakmayacaktı. Son anda, tam yer altı dünyasını terk edecekleri sırada, Orfeus dönüp Eurydike'ye bakmıştı: Onu sonsuza dek kaybetti. **Platon**, *Şölen*'in daha önce alıntılanan bölümünde Alkestis'in ölüler diyarından azat edilmesinin kendi kendini kurban etmesinin bir ödülü olduğunu; Orfeus'un yenilgisinin ise, onun tanrılar tarafından yüreksizliği nedeniyle cezalandırılması olduğunu anlatır.

Buna karşılık, Oiagros'un oğlu Orfeus, Hades'ten elleri boş dönüyor, almaya geldiği karısının kendini değil, sadece hayaletini götürüyor. Çünkü tanrılara göre Orfeus yumuşak davranmış –ne de olsa bir çalgıcı nihayet– Alkestis gibi ölmeyi gözüne alacak yerde, binbir çareye baş vurup, Hades'e ölmeden girmenin yolunu bulmuş.[17]

Alkestis'in kahramanca sevgisini, alt tarafı bir çalgıcı olan ve tehlikeli yolculukta kendi canını kurtarmaktan başka bir şey düşünmeyen Orfeus'un bencil sevgisinin karşısına koyan, mitolojinin bu didaktik çeşitlemesinin, **Platon**'un kendi keşfi olup olmadığını ya da **Platon**'dan önce de var olup olmadığını bilmiyoruz; ama eğer böyleyse, o zaman Euripides olağandışı bir biçimde niyetini aşikâr etmiyor demektir. Orfeus'un rolünü oynamak isteyen Admetos, Trakyalı çalgıcının girişiminin başarısızlıkla sonuçlandığı unutmakla kalmaz; Orfeus'a yalnızca korkaklığı açısından benzediğini bir an için bile olsa aklına getirmez.[18]

Alkestis'te mitolojiler birbirini karşılıklı olarak silmekte ya da alaya almaktadır. Hades'ten geri dönen ölülerin Yunan kataloğunda, Alkestis'in yanı sıra her zaman Protesilaos da anılır.[19] O, Troya topraklarında şehit düşen ilk Yunanlı'dır. Karısı Laodameia kocasını kaybettiği için perişandır ve kocasının bronzdan yapılmış, ya da bazılarının bildirdiklerine göre, bal mumundan yapılmış bir resmini zifaf yatağının üzerine koyar. Admetos, Laodameias örneğini izlemek ister. Ölmekte olan Alkestis'e, en yetenekli sanatçılara bir boy heykelini yaptırtacağına söz verir.

[348] Mahir sanatkârlar tarafından işlenmiş olan vücudun, yatağımın üzerinde uzanmış bulunacak. Ben onun yanında yatacağım, ellerimle onu kucaklayarak, adını çağırarak, kollarım arasında sevgili karımı kucakladığımı zannedeceğim.

Protesilaos ve Laodameia üzerine olan Euripides oyunu kaybolmuştur, ve bizler bunun bir tragedya mı yoksa, uygun bir biçimde adlandırılması eski filologlara bir sürü güçlük çıkaran şu yenilikçi "yarı komedyalardan" biri mi olduğunu bilmiyoruz. *Protesilaos*'tan geriye, atmosfer ve ton açılarından *Alkestis*'e benzer gibi görünen fragmanlar kalmıştır. "Ben ölmüş bile olsa, sevdiğimi aldatamam" [Fragman 657]. Bir başka fragman ise ölülerin geri gelmediklerinden dem vurur: "Kısmetin, seni bekleyen şeydir, seni ve bütün insanları"[Fragman 651]. En çarpıcı olanı üçüncüsüdür: "Kadınların birleşmesine izin verilmeliydi" [Fragman 655].[20]

Protesilaos ve Laodameia'nın hikâyesini birçok kaynaktan tanıyoruz. **Lukianos**, büyük mitoloji taşlamacısı, Protesilaos'un **Pluton**'la yaptığı hileli alışverişe *Ölülerin Diyalogları* adlı yapıtında değinir. Bu yapıt en ilginç olanıdır, çünkü yalnızca *Alkestis*'in son derece iyi bilindiğinin kanıtı olmakla kalmaz, oyunun komedya olarak okunduğunu da kanıtlar. Protesilaos, **Pluton**'la tıpkı Apollon'un Ecel'le yaptığı gibi pazarlık yapar ve benzer biçimde ona belli bir sürede ölümden muaf olmak ya da hayatın uzatılması konularında mantıklı önerilerde bulunur

PROTESILAOS

Ah, sanırım onu da arkamdan gelmek konusunda teşvik edeceğim, öyle ki bir yerine iki ölü alacaksın.

PLUTON

Böyle bir şey olmamalı ve asla da olmaz.

PROTESILAOS

Hatırlamana yardımcı olmak isterim Pluton. Orfeus'a aynı nedenden dolayı Eurydike'yi vermiştiniz ve akrabamı, Alkestis'i, iyilik olsun diye Herakles'e bırakmıştınız. [21]

Protesilaos'a üç saatliğine Hades'ten izin verilir. Kendisi Laodameia'nın yatak odasında belirir ve resmin içinden konuşur. Süre dolduğunda, Laodameia kendi kendini hançerler ve kocasıyla birleşir. Başka bir çeşitlemede Laodameia gecelerini resimle geçirir. Onun kültü, Alkestis'in heykelinden ancak "soğuk bir lezzet" [353] almayı umut eden Admetos'unkinden daha tutkulu olmalıydı. Bir sabah bir uşak Laodameia'ya kulak kabartır; onun bir sevgiliyi gizlediğinden emin bir halde durumu kadının babasına bildirir. Babası yatakta resmi bulur ve yaktırır. Laodameia kendi kendisini ateşe atar ve ölür.

İkinci çeşitleme bize daha modern görünmektedir, ve eğer bu çeşitlemeyi Hyginus yazmamış olsaydı, onu **Giroudoux**'nun yazmış olduğu düşünülebilirdi. Ancak birinci çeşitleme çok daha dramatiktir ve bir yeniden dirilme örneği olarak sahne üzerinde daha sonraları birçok kere tekrarlanacaktır. Antik dönemin geleneklerini pek derinlemesine değil, ama özgürce işlemiş olan Barok tiyatrosunda ölüler geri gelirler ve heykeller konuşurlar. **Molière**'in *Don Juan*'ında heykel, sadakatsizlere tanrısal ceza geleceğini haber verir. *Kış Masalı*'nda Hermione, kendisini sadakatsizlikle suçlayan ve ölüme mahkum eden kocasına onaltı yıl sonra canlanan bir heykel biçiminde görünür.

Admetos'un Alkestis'in heykelini yatak odasına diktirmek projesi görünen o ki *Alkestis*'te bir sonuca varmaz. **Euripides** *Protesilaos*'unu şüphesiz tekrarlamak istemiyordu. Vazgeçilen plan, Alkestis'in mezardan tiyatroya uygun bir biçimde geri gelişinin arayışına düşülmesine yol açmıştı. Kitto bu noktada doğru bir saptamada bulunur: "Alkestis'in Herakles tarafından yeniden yaratılması (...) belli ki fazlasıyla üstünkörü ve (tutarsızlık nedeniyle) üstelik de rahatsızlık verici olurdu. Aynı koşullarda **Shakespeare** olsaydı, yeniden yaratılan kahramanın bir heykel olduğunu belirterek traji komik oyunun atmosferini korurdu. **Euripides** da-

ha akıllıdır; Alkestis duvaklıdır ve **Euripides**'in az sayıdaki üçgen sahnelerinin sunumu için kullanabileceği, üzerinde uzlaşılmış (konvansiyonel. Ç.N.) bir nedenden ötürü de suskundur..."[22]

İhtiyarlar korosu en son şarkıda, mutlu sondan hemen önce, Asklepios'un insanları ölümden kurtaramadığını ve Orfeusçular'ın ölümün karşısında güçsüz olduklarının ortaya çıktığını hatırlatır. Ölüm bir zorunluluktur, ona karşı herhangi bir ilaç yoktur; ölüm hiçbir kurban sayesinde yumuşamadığı için sunağı olmayan yegâne tanrıdır. Ve tam da bu sırada, tam da ihtiyarlar şarkılarını bitirdiklerinde, Herakles duvaklı yabancı kadınla birlikte ortaya çıkar. Herakles adının hırsıza çıktığını çok iyi bilmektedir ve bu kadını çalmadığına yeminler etmeye başlar. "Bu kadını büyük zahmetlerle ele geçirdik" [1024]. Ancak en sonunda, bunu nasıl başardığını ve ölümü nasıl alt ettiğini anlatacaktır: "Mezarın yanına saklandım ve bir sıçrayışta yakaladım" [1142]. Kan sarhoşluğu içersinde böylesine tembelleştiği için mezardan uzaklaşamayan ölümü bizler ön deyişten tanımaktayız. Ölüm Admetos'un evinden kendine bir kurban almak üzere geldiğinde Apollon onun yoluna çıkmıştı. "Ölüm tam anlamıyla bir karakter, kavgadan korkan asabi bir palavracı, bir peri masalından çıkmış grotesk bir peridir," diye yazar **W.D. Smith**.[23] Alkestis'te Ecel ile Apollon arasındaki diyalog bütün Yunan oyunları arasında biriciktir; ve birçok araştırmacı bu diyaloğun halk geleneğinden geldiği görüşündedir. Ölümü ertelemesi gereken ruhun satışı, ölümle ağız dalaşı ve ölümü aldatma girişimi birçok ülkenin halk masallarında sıkça rastlanan motiflerdir. Ölüm hiçbir zaman vazgeçmez ve sonunda zafer onun olur.[24] Benzeşimler çok uzağa gitmez. Oyunun bir kişisi olan bu ilk ölümle onun daha sonra Ortaçağ dramındaki ve erken Rönesans'ın ara oyunlarındaki benzerlerinin arasındaki şaşırtıcı benzerlik çok daha dikkate değer görünmektedir.

Ölüm elinde orak ya da sıklıkla bir tırpan tutan bir iskelet olarak temsil edilirdi. Orak ya da tırpan, ki bu daha sonraları zaman zaman kum saati de olmuştur, Ortaçağ'ın ölümü'ne Satürn'den miras kalmıştır.[25] *Alkestis*'in ön deyişindeki ölümün elinde bir kılıç vardır, ancak malum amacı için tıpkı Ortaçağ'ın ölüm'ü gibi tırmığını kullanır. "Ben şimdi kılıçla kurban kesme işine başlamak üzere

onun yanına gidiyorum" [75]. 16. yüzyılın ikinci yarısında bir *Alkestis* fragmanını kendi ulusal diline çeviren ilk kişi olan Polonyalı şair **Jan Kochanowski**, kılıcı bir tırpanla değiştirmiş ve Hıristiyan geleneğini muhteşem bir biçimde Antik gelenekle birleştirmişti: "Ben şimdi bu kadını tırpanımla çarmıha germeye gidiyorum."[26]

Kukla tiyatrosunun en eski geleneğini sürdüren ve bugün bile hâlâ Ortaçağ şövalye romanları oynayan Sicilya operası dei Puppi'de ölüm hâlâ tahta bir orakçıdır. Aletiyle günahkârların kafalarını dikkatle ve özenle keser, bu kafa kesilince büyük ses çıkararak yerlere düşer ve seyir yerindeki ilk sıranın dibine kadar yuvarlanır. Polonya'da İsa'nın doğumunu işleyen tiyatro gösteriminde ölüm kendisinden aman dileyen Herodes'le alay eder ve onun kafasını keser. Bugün bile seyirlik oyunlarda hâlâ aynı biçimde oynanmaktadır; kral kafasının yerinde bir pancar taşır, ve ölüm bunu gerçekten bir tırpanla olgunlaşmış bir başağı biçer gibi biçer.[27]

Ölüm, yalnızca zayıfların karşında kendinden emin ve pervasızdır. Alkestis'in ön deyişinde ölüm başlangıçta kibirlidir, ondan sonra bütün zaman zarfında onu hor gören Apollon okunu şakayla karışık ona yöneltince bir anda süklüm püklüm olur.

[38]APOLLON

Korkma, kendi haklarımın dışına çıkmak niyetinde değilim.

ECEL

Madem ki hakkını tecavüz etmiyorsun, o halde elindeki yay niçin?

Ölüm, Ortaçağ'daki ölüm danslarına ve daha sonraki ahlak oyunlarına benzer bir biçimde demokratiktir. Ne genç yaşı, ne kişisel hizmetleri, ne servet durumunu ne de sosyal konumu umursar.

[55] ECEL

Gençlerin ölümü benim için daha güzel bir kısmet oluyor.

APOLLON

İhtiyarken ölecek olursa zengin cenaze alayları yapılır.

ECEL

Senin bu kanunun sade zengin olanların işine yarar.

Euripides'te ölüm, tıpkı daha sonra Avrupa tiyatrosunun bütün geleneğinde olduğu gibi direngendir, rüşvet kabul etmez ve nankördür, charis'ten eser yoktur onda. Ortaçağ tiyatrosunun bü-

tün metinleri onun "çirkinliği"nden söz eder. Ölüm iktidar hırsıyla doludur, öte yandan iri cüsselidir, ulvi bir hava takınır, ama bayağıdır ve pek de akıllı değildir. Apollon alay ederek ona şöyle sorar: "Ne dedin? Yoksa biz farkına varmadan zekâ sahibi mi oldun?"[58]. Kitto bu dizeleri çok eğlenceli bir biçimde çevirmiştir: "What, you among the intelligentsia."[28] Önemli olan, bu ilk tiyatro-ölümü'nün komik bir karakter oluşudur. Birçok araştırmacı bunu görmemiştir bile. **Alexander J. Tate**, Viktorya döneminin değer yargılarına derin bir hürmet duyarak (Ecel ne de olsa bir tanrıdır!), ama buna karşılık tiyatro stili konusunda tümüyle hoşgörüsüz davranarak şöyle yazmıştır: "Bu kadar şerefli iki karakterin bu denli zavallı bir ukalalık ve safsata –ki **Euripides** burada bizlere bunlarla eziyet çektirmektedir- düzeyinde alçaltılmaları karşısında üzüntü duymaktan" kendini alamamaktadır."[29]

Apollon, ölüme baştan, onun bir kez daha, daha güçlü birine toslayacağını, ondan sonra avını geri vermek zorunda kalacağını ve geldiği gibi gideceğini söyler: "Evet, faniler senden nefret ederler ve tanrılar iğrenirler"[65].

Ancak ön deyiş çözümü önceden haber vermez. Kusursuz bir biçimde inşa edilmiş olan *Alkestis*'te ön deyişin stili ve tiyatro biçimi son deyişte tekrarlanır. Apollon'un sanki okunu büyük laflar ederek kılıcını sağa sola sallayan Ecel'e atıyormuş gibi yaptığı küçük episod jestin karikatürvariliği açısından enterlütlere (ara oyunlara) olduğu kadar **Aristofanes**'e de çok yakın durur. *Alkestis* büyük bir kahkahayla başlar. Yunan tiyatrosunun metinlerinde didaskalialar yoktur, ama son deyişin iki dizesi sanki birer reji yönergesi gibidir.

[1117] HERAKLES

Haydi elini uzat ve yabancı kadına dokunmaya cesaret et.

ADMETOS

(Admetos başını döndürerek sağ elini meçhul kadına uzatır) İşte bak uzatıyorum.

HERAKLES

Gorgo'nun başını keser gibi...

Bu jest o zaman için yaygın bir jest olmalı, ama yine de vazo resimlerinde günümüze kadar gelmiştir.[30] Medusalar bakışlarıyla

öldürürlerdi, bu yüzden Perseus başını çevirmiş ve kalkanını yukarı kaldırmıştı; kalkanın üzerinde Medusa'nın yansısını gördü ve bunun üzerine kılıcıyla vurdu. Yabancı kadının elini tutan Admetos birdenbire başını öteye çevirir ve elini sanki vuracakmış gibi kaldırır. Admetos'un jestleri bu anda, sanki başka bir oyuna aitmişçesine tümüyle uygunsuzdur. Belki de bunlar tam da satir oyununun jestleridir. *Alkestis* başladığı gibi biter: büyük bir kahkahayla. Kahkaha şimdi, biraz önce Admetos'un jestlerinin uygunsuz olduğu kadar uygunsuzdur. Bunun dışındaki her şey de aynı ölçüde uygunsuzdur; hiçbir mucizeye inanamadığımız için korku duymayız, ve merhamet duymamız gereken kimseleri bulamayız.

Oyunun sonu üç kere zehirlidir: Alkestis'in kurban oluşuyla, Admetos'un konukseverliğiyle ve meydana gelmiş olan mucizeyle alay edilir. **Kurt von Fritz**, bu bitişin "keskin ahenksizliği"nden söz eder.[31] **John R. Wilson** ise şöyle iğneler: "Admetos ve ötekiler istedikleri şeyi alırlar ve bu işin altından nasıl kalkabileceklerini seyretmek zorunda kalırlar."[32]

Klasik filologların Alkestis bilmecesi üzerinde yürüttükleri tartışma ister istemez Herakles'in inatçı sorularını ve konuk en uygunsuz zamanda evine çıkageldiğinde Admetos'un kaçamak cevaplarını hatırlatır.

[518] HERAKLES
Karın Alkestis ölmüş olmasın?
ADMETOS
Onun için iki türlü cevap verebilirim.
HERAKLES
Öldüğünü yahut yaşadığını söyler misin?
ADMETOS
Yaşıyor ve yaşamıyor. Beni muzdarip eden onun talihidir.
HERAKLES
Hiçbir şey anlamadım. Sözlerin müphemdir.

Yarı tanrı kuşkusuz haklıdır; sonuçta Alkestis'in sahiden ölüp ölmediği ya da geri gelip gelmediği sorularının cevaplanması gerekir. Peki ama "sahiden" ne demektir?

3

Molière'in *Don Juan*'ı da klasik sınıflamalara uygun düşmemekteydi ve bir traji-komik oyun olarak tanımlanmak istendi. Ön deyişte Kuşkucu, gökyüzünden gelen bir şimşekle vurulur ve toprak onu yutar. Günahkâr tanrı tarafından cezalandırılır, ancak mucize teatraldir: Şimşekler Barok döneme özgü bir tiyatro makinesinden gelir ve Don Juan toprağın altına gömülmez, tersine yavaş yavaş yokuş aşağı iner. *Alkestis* tıpkı *Don Juan* gibi şaşırtıcı derecede yenidir ve *Alkestis* yenilikleriyle ve türlerin karışımıyla tıpkı Don Juan gibi insanı şaşırtır. Oyun yer yer o kadar modern görünür ki, insan onu anti-tragedya olarak tanımlamaya çalışır. Ancak bu Yunan tiyatrosunun elindeki enstrümanlar açısından bir anti-tragedyadır ve **Euripides**'in yeniliği ancak bu tiyatronun konvansiyonlarının sınırları içersinde kavranabilir ve değerlendirilebilir. Alkestis tıpkı bir satir oyunu gibi inşa edilmiştir ve altı agon'dan oluşur. Bu oyunun sahnelenmesi için yalnızca iki oyuncuya ihtiyaç vardı. Birincisi oyunun yapısı içersinde belirgin olarak öne çıkan rolleri, sırasıyla Apollon'u, Admetos'u ve Erkek Hizmetkâr'ı; ikinci ise Ecel'i, Kadın Hizmetkâr'ı, Alkestis'i, Pheres'i ve Herakles'i oynuyordu. Son deyişte Admetos ve Herakles aynı anda sahne üzerindedirler. Peki ama bu durumda o güzel yabancı kadın kimdi?

Yunan tiyatrosunda kişi ve maske özdeştir. *Dramatis persona*'nın göstergesi maske ve kostümdür. Duvak kaldırıldığında Admetos, Alkestis'in maskesini görür. Ancak bu maske son deyişte bir figüran tarafından taşınmıştı. Bunun dışında kişinin göstergesi -Yunan tiyatrosunda artikülasyon büyük bir olasılıkla Japon No tiyatrosunda ya da Çin Operası'nda olduğu gibi yapay ve sıkıştırılmış olduğu halde- sestir. Güzel yabancı kadın oyunun sonuna kadar sessiz kalır.

Bütün Yunan tiyatrosunda bir başka oyuncunun aynı kişinin maskesini taşıması yalnızca bir kere olmuştur. Bu da Alkestis'in son deyişindedir.[33] Yabancı kadın Alkestis'tir, çünkü onun maskesini taşımaktadır, ancak başka bir bedene sahip olan belli ölçülerde dönüştürülmüş bir Alkestis'tir. Bu ikinci suskun Alkestis'in

ikonunun çift anlamlılığı –isteyerek ya da istemeyerek olsun- bu oyunun bir başka bilmecesidir.

Euripides'in *Alkestis*'inin bu çift anlamlılığı modern tiyatroda tekrarlanmamış gibi görünmektedir. *Alkestis*'in son deyişinde Alkestis rolünü oynayan aynı oyuncu çıksaydı, oyunun sonu açık seçik olurdu. İkinci suskun Alkestis'i bir başka kadın oyuncu oynasaydı, yeniden diriltilen kadının sıkıntı veren çift anlamlılığı uçup giderdi; belki de oyun o zaman daha modern, ama öte yandan da benzersiz derecede sığ görünürdü. Yunan tarzına göre, yani maskelerle ve yalnızca iki başrol oyuncusuyla sahnelenen *Alkestis* olsa olsa bir yeniden kurmadır, hem de bütün yeniden kurmalar gibi ölü bir yeniden kurmadır. Ancak modern tiyatroda, Meyerhold, Artaud ve Brecht sonrası tiyatroda, maske yine anlam bilimsel (semantik) bir gösterge haline gelmiştir. Yarı tanrının Admetos'a getirdiği genç yabancı kadın yine de genç ve güzel bir genç kız tarafından oynanmış ve bu genç kız yine de daha sonra Alkestis'in yüz hatlarını taşıyan bir beyaz maskeyle sahneye gelmiş olmalıydı.

Alkestis yeniden gelmiştir ve o, o değildir; güzel yabancı kadın Alkestis'tir, ama o, o değildir. Kadın hizmetkâr daha başta söylemiştir: "Onun için ölmüş de diyebilirsin, yaşıyor da"[136]. Çift anlamlılık *Alkestis*'in ilkesidir: Oyunun dil katmanı olduğu kadar tiyatro malzemesi de bu çift anlamlılığın hizmetindedir. Aksiyon çift anlamlıdır; yeniden dirilmeyi hayırlayan efsaneler alaylı bir biçimde ele alınır. Peki ama çift anlamlı ne demektir?

Gösterge ilişkisinde göstergenin üst düzeyi, onun ikonu, onun sureti, onun biçimi ya da onun anlamı, onun göstereni, onun gösterge içeriği çift anlamlı olabilir. Eğer maskeyi, onu başından beri taşıyan oyuncu değil de bir başka oyuncu taşıyorsa ya da *Commedia dell'arte*'de ya da **Shakespeare**'in komedyalarında olduğu gibi eğer bu, oğlan kılığına girmiş bir genç kızın oynadığı bir oğlan çocuğu ise Alkestis'in maskesi çift anlamlıdır. Tümüyle bambaşka bir anlamda çift anlamlılık, gösteren düzeyinde bir çift anlamlılık ise, Agamemnon'un *Oresteia*'da üzerinde yürüdüğü kırmızı halıdır. Bu kırmızı halı, koyun yününden dokunmuş gerçek bir halıdır, rengi kıpkızıldır ve aynı zamanda Agamemnon'un döktüğü ve şimdi bizzat dökeceği kanın sembolik işaretidir. Kırmızı halı

üzerinde yürümek aynı zamanda tanrıları gücendiren kâfir bir kurban törenidir, ve gerçek bir kurban törenidir, çünkü cellat kurbana dönüşmüştür. Agamemnon'un bu kırmızı halısı en zengin ve en çok çift anlam taşıyan tiyatro göstergesidir.

Euripides'in *Alkestis*'i çift anlamlılığın iki türünü içeriyor gibi görünür. Dram tarihinde manikliğin yegâne ustalık yapıtıdır. Tıpkı, üstündeki kadının ya da şövalyenin daha yakından bakınca birdenbire elmalardan, armutlardan ve üzümlerden oluşan tuhaf bir yumağa ya da, şişirilmiş yelkenleriyle, toplarıyla ve havan toplarıyla bütün ayrıntısıyla çizilmiş, en az onlar kadar yumaklaşmış gemilere dönüştüğü bir Arcimboldo portresi gibi. *Alkestis* resmin üst düzeyinin bu çift anlamlılığını taşır.

Tragedya ve komedya karakteristik yapılardır. Bu durumda, aynı zamanda komedya olarak okunabilen ve oynanabilen bir tragedya çift anlamlı olarak, ya da trajik olarak yorumlanabilen ve sahnelenebilen bir komedya çift anlamlı olarak tanımlanabilirdi. **Plautus**'un *Amfitrüon*'unda Hermes daha ön deyişte aşağıdaki sözlerle seyirciye seslenir:

> Ne o? Niye çattınız kaşlarınızı? Tragedya dedim de onun için mi? Tanrıyım ben, değiştiriveririm. İsterseniz bu oyunu, bir yerine dokunmadan, tragedyadan komedyaya çevirim.
>
> (...)
>
> Bu oyunu yarı tragedya edeceğim, yarı komedya.[34]

Traji-komik kavramının bu tarihsel kullanımında, bu traji komiğin iki farklı açıklamasıyla karşı karşıya bulunduğumuzu saptamak olağanüstü ilginç bir şey. Bunlardan birincisi, tragedyanın tek bir sözcük bile değiştirmeden bir komedyaya dönüştürülebileceğini söyler. Hermes bir tanrıydı, hem de endüstri tanrısıydı ve bu nedenle de yapısal operasyonlardan iyi anlıyordu; gösterene (ikona) bir başka gösterilen atfetmek için kodu değiştirmek yeterli olmaktadır. İkinci açıklamada ise *"Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia"* tanrılardan, krallardan ve kölelerden oluşan karışım bir ve aynı fabl içersinde mevcuttur.

Yani belki de Hermes'in ve onun ilk şaşırtıcı açıklamasının örneğinin peşinden giderek, son bir denemede daha bulunabilir ve aynı *Alkestis*'i bir kere tragedya olarak bir kere de komedya olarak

okuyabiliriz. *Alkestis, Bakhkalar*'ın yanında (**Euripides**'in bu ilk ve bu son ustalık yapıtı arasındaki akrabalık kolaylıkla açıklanamasa da belirgindir) Cambridge Antropoloji Okulu'na göre –**Jane Harrison** ve **Gilbert Murray**- aynı zamanda tragedyanın "derin biçimi" olan ritüelin o yapısını tekrar bulabildiğimiz yegâne Yunan oyunudur.[35] *Alkestis*'in altı agon'u neredeyse eksiksiz olarak bu "meta biçim"in birbirini izleyen altı öğesine karşılık gelir: tanrı ve onun muhalifinin çatışması: öndeyişte Apollon ve Ecel; patos ya da acı çekme: Alkestis'in zifaf yatağıyla, çocuklarıyla ve Admetos'la vedalaşması, Hades'in seslenişi karşısındaki dehşeti; ölümü haber veren elçi: Herakles'e üzücü haberi veren yaşlı hizmetkâr; *threnos* ya da geri dönüş: yabancı kadının Alkestis'le özdeşleştirilmesi; bitiş epifanisi: yeniden dirilen kadının eve geri dönüşü. **T.S. Eliot**, belki de Cambridgli antropologların etkisiyle, *Alkestis*'i *Kokteyl Parti* adlı oyununda şöyle okumuştu:

It is a serious matter
To bring someone from the dead...
Ah, but we die to each other daily.

[Ölüler aleminden birini
Geriye getirmek ciddi bir iştir.(...)
Birbirinin gözünde her gün ölür insanlar.]

Ancak **Euripides**'in *Alkestis*'inde kolaylıkla görülebileceği gibi, "ritüel biçim"in altı öğesinden yalnızca bir tanesi için o trajik ciddiyet belirleyicidir. Bunlar kadın kahramanın acıları ve ölümüdür. Admetos'un yakınması alaylı bir biçimde ele alınmıştır; ve her iki öğe –Apollon'un Ecel'le agon'u ve sarhoş Herakles'in ayıltılması- belirgin olarak farsa özgü özellikler taşımaktadır. Tekrar tanımanın ödülü aldatmadır, ve son deyiş alay dolu bir teofanidir. Tragedya bir komedyaya dönüşür, ve son sahne yine satir oyununun jestlerini ve tonunu taşır. **Maurice Regnault**'nun paradoksu başka hiçbir oyuna *Alkestis*'e uyduğu kadar uymaz: "Tragedyanın trajik dünyada mevcut olmayışından komik doğmuştur."

Hermes, bundan böyle *Alkestis*'i dönüştürmüştür. Şimdi oyunu komedya olarak okumayı deneyelim. Northrop Frye örneğini izleyerek, komedyanın modeli birbirini izleyen üç aşama biçiminde gösterilebilir: yas ve ayrılık zamanı, genel şaşkınlık ve bir süre-

liğine kimlik kaybı zamanı ("bu aşama içindekini ele vermeyen kılık değiştirmeye dayanan yaygın hile tarafından devre dışı bırakılır"[36]) ve son olarak "kahramanların çevresinde yeni bir camianın biçimlendiği, erkek kahramanla kadın kahramanı bir araya getiren" bir olayın "gülünç keşfi"nin zamanı. – "Erkek kahraman kadın kahramana yaklaştığında ve karşıtlık aşıldığında, bütün namuslu insanlar onun tarafına geçerler. Böylece sahne üzerinde yeni bir sosyal birlik oluşur, ve bu birlik belirdiği an, düğümün çözüldüğü, komik keşfin yapıldığı andır"[37], *anagnorisis* ânıdır.

Liturji itibariyle oruç dönemine karşılık gelen birinci aşamada sevgililer birbirlerinden ayrılırlar, erkek kahramanın ya da kadın kahramanın başına "törensi" bir ölüm gelir. Bu aşamada genellikle acımasız yasalar hüküm sürer, örneğin Admetos'un kendisinin yerine ölmeye gönüllü olabilecek bir temsilci aramasını buyuran o insanlık dışı ayrıcalık gibi. Kimlik kaybına dayanan ikinci aşamada yalnızca Alkestis değil Admetos da "içindeki ele vermeyen kılık değiştirme" içersinde ortaya çıkar. Admetos cenazeden sonra eve döndüğünde yalnızca sosyal konumunu değil, kendi kendisini de kaybetmiştir. Barışmaya ve yeniden inşa etmeye dayanan üçüncü aşama komedyanın fablında sevgililerin kavuşmasıdır ve düğünle taçlanır. Yunan düğün töreninde gelinin duvağının damadın ve düğüne gelen konukların önünde kaldırılması bütün aksiyonun en törensi ânıydı. Silanunt'un metope'sinde bu *anakalypteria*-töreni son derece özlü bir biçimde temsil edilmiştir: Gelin duvağını bizzat kendisini törensi bir hareketle kaldırmaktadır.

Alkestis'in son deyişinde Herakles duvaklı bir kadını içeri getirir. Ardından duvak kaldırılır. Bunu kim yapar? Admetos o sırada yabancı kadının elini tutmaktadır, başını ise tıpkı Medusa'nın korkunç başının görüldüğü anda yapıldığı gibi öte yana çevirmiştir. Admetos'un duvağı kendi elleriyle kaldıracak cesarete sahip olduğu düşünülebilir. En yakın tahmin bunu Herakles'in yapmış olabileceğidir. Ancak eğer bu sahne anakalypteria-töreninin bir tekrarı olacaksa, o zaman güzel yabancı kadın duvağını bizzat kendisi kaldırmış olmalıdır.[38] Bu suretle Alkestis, Admetos'la evlenir, ancak onunla ikinci karısı olarak evlenir.

Kadının, sevgilinin yerine ortaya çıktığı *error in persona* daha

sonraları başlıca komedya durumu olacaktır. Admetos'un hatasını Kont Almaviva *Figaro'nun Düğünü*'nde tekrarlayacaktır. Ancak *Alkestis*'te bu komedya durumuna ürkütücü bir şey sinmiştir. Bu, kahkahanın söndüğü o andır. Bunun ardından ne barışma ne de yenilenme gelir. Evlilik zehirlenmiştir.

Komedya olarak okunan Alkestis'te *anagnorisis*-tanıma aşaması neredeyse trajiktir.

Ön deyişte Ecel, Alkestis'i almak üzere gelir. Son deyişte mezardan çıkan Alkestis, Admetos'u almaya gelir. Biz, yabancı kadının elini tuttuğunda Admetos'un neden bu kadar korktuğunu şimdi anlarız. Alkestis'in eli buz gibi soğuktur.[39] Sanki ölümün kendisine dokunmuş gibi olmuştur. Aynı anda da Admetos başını öte yana çevirir; Medusa'nın başıyla karşı karşıya kalmaktan korkar. Medusa'nın baktığı kişi taş kesilmektedir. Yunan efsanesine göre Medusa'nın kanının bir damlasından bir mercan ağacı, yani taşlaşmış kan, yetişmiştir.

> Bırak onu şimdi, kimseye yarar sağlamaz o.
> O büyüsel bir yansıma, cansız bir görüntü,
> iyi değil onunla karşılaşman:
> kanını dondurur insanın donuk bakışı da,
> Nerdeyse taşa dönüşür gövdesi,
> Duymuşsundur Medusa adını. [*Faust I*, 4189-4194]

Protesilaos, Laodameia'yı almak için Hades'ten geri dönmüştü. Bronz resmin soğuk dudaklarıyla konuşuyordu. Admetos'un zifaf yatağının başında Alkestis'in renkli bir boy heykeli durmaktadır. Gorgo başı, Protesilaos'un başı, Alkestis'in başı. Göstergelerin oyunu birdenbire tekinsizleşir. Maske de taşlaşmış bir yüzdür. Eğer Alkestis mezardan çıkıp geldiğinde sahneye resmedilmiş bir Alkestis figürü getirilmiş olsaydı, son deyişte iki Alkestis şekli ya da daha doğrusu iki tane kaskatı kesilmiş Alkestis maskesi birbiriyle karşılaşırdı. Geçmiş, konuşmaya başlayan taş figürler biçiminde geri dönmekte ya da insan dönüp geriye baktığında bizzat taş kesilmektedir. Komtur'un heykeli konuşmaya başlayınca Don Juan alev alev yanan bir uçuruma atılır. Lot'un karısı, göksel bir ateş içinde yanmakta olan Sodom'a dönüp bakınca tuzdan bir sütun halinde taşlaşır.

Tragedya olarak okunmuş olan *Alkestis* alaylı bir yeniden dirilişle sonlanır; komedya olarak okunmuş olan *Alkestis* ise ölüm getiren bir evlenmeye açılır. "İnsanların komik olanla trajik olan arasına koydukları ayırımı asla kavrayamadım. Komik olan bana trajik olandan daha umutsuz görünür. Komik olan çıkışsızdır...", diye yazar **Ionesco**, *Tiyatro Deneyimi*'nde (*Experience du Théâtre*).

Duvağın kaldırılması gerçeğin bir alegorisidir. Antik örneğe göre "gerçeği gün ışığına çıkaran zaman", Rönesans resminde ve plastik sanatlarında sıklıkla ele alınan bir konu olduğu gibi Barok dönemde de sevilen bir retorik ilkeydi. *to unmask falsehood and bring truth to light,"* denir **Shakespeare**'in *The Rape of Lucrece* adlı şiirinde [940]. *Alkestis*'te duvağın kaldırılması gerçeğin ânıdır. Ancak oyunun bu son jesti de çift anlamlıdır. Yabancı kadın duvağını kaldırmıştır, ama **Euripides**'in *Alkestis*'i duvaklı kalmaya devam eder.

Coincidentia oppositorum! Gorgo bütün karşıtlıkların birleşmesi için bir göstergedir: Kuşun ve yılanın, hareketin ve durmanın, güzelliğin ve dehşetin, suyun ve taşın, hayatın ve ölümün. Medusa'nın başı da görünmeyen gerçeğin göstergesidir. Kendine bakanı öldürür. Duvak kaldırılmış ve Alkestis'in maskesi ortaya çıkmıştır. Herakles sahneden çıkar. Sahnede yalnızca Admetos ve yabancı kadın kalırlar. Admetos şimdi son sözlerini söyleyecektir: "Mesudum, bunu inkâr edemeyeceğim"[1158]. Bu traji-komik Alkestis'in bu finalinde, kulisteki ortak yataklarına koşturmadan önce sadakatsiz adamla mezardan geri gelmiş olan kadın iki taştan heykel gibi kalakalacaklardır.

KUDAS ya da BAKKHALAR

1

Pentheus, Kithairon Dağları'nda annesi Agaue, onun kız kardeşleri ve Thebaili kadınlar tarafından parçalanır. Pentheus'un büyükbabası ve Thebai'nin eski kralı Kadmos, Pentheus'un bedeninin parçalarını toplar ve onları sahnenin üzerine koyar. Yalnızca baş eksiktir. Agaue daha biraz önce elinde bu başla birlikte dans etmiştir. Sonuçta baş da bir araya toplanmış olan parçaların üzerine konur. *Disiecta membra* bir araya getirilmiştir. O sırada donmuş gülümsemesiyle maske tanrı ortadan yok olur, ya da daha doğrusu makinenin içinde sahnenin üzerine doğru yükseltilir. "Babam Zeus bu olanları, olacakları eskiden buyurmuştu!" [1349][1] Kadmos ve Agaue sürgüne giderler. Bakkhalar kıssadan hisseyi söylerler: "Tanrılar değişik biçimlerde / karışıyor insan yaşamına: / Olmasını beklediğin olmuyor, ummadığın başına geliyor" [1391]. Başları önlerinde, dans etmeksizin sahneyi terk ederler. Boş sahnede yalnızca ceset kalır geriye.

Tragedyanın baş kişileri Dianüsos ve Pentheus'tur, yani tanrı ve insan, yani yabancı adam ve kral.

> [1] Ben Zeus'un oğlu Dianüsos, kavuştum işte Thebai yurduna
> Anam Kadmos'un kızı Semele (...) doğurmuş beni
> Bugün tanrılığımdan sıyrılıp insan biçimine girdim...

Dianüsos, kız çocuğuna benzeyen, genç bir erkek biçimine girmiştir, dalga dalga saçları omuzlarına kadar inmektedir. Peşi sıra büyük bir coşkuyla tefler çalan, dans eden ve şarkı söyleyen kadınlar güruhuyla Asya'dan gelerek Thebai'ye varmıştır. Kadınları ceylan postlarına sarınmışlardır; uçlarında çam fıstığı kozalaklarının takılı olduğu sarmaşıklarla sarılı sopalar, yani kutsal türsoslar taşırlar.

Dianüsos kendi kültünü yerleştirmek ve annesi Semele'nin ailesini cezalandırmak için gelmiştir. Annesinin mezarı sahne üze-

rinde, kral sarayının önündeki alanda bulunmaktadır. Mezarın üzerinden gece gündüz beyaz bir duman yükselmektedir. Kraliyet ailesi içinde hiç kimse, Semele'nin Zeus'un sevgilisi olduğuna ve ona bir oğlan çocuğu doğurmuş olduğuna inanmak istememektedir. Söylentiler daha çok Semele'nin dünyevi bir sevgilisi olduğu yönündedir. Tam da bu yüzden Thebai kadınları delirtilmek suretiyle cezalandırılmışlardır. Bütün kadınlar şehri terk etmişler ve Dianüsos ritüelini kutlamak için Kithairon Dağları'na kaçmışlardır. Bütün kadınlar, Semele'nin kız kardeşleri Ino, Autonöe ve Agaue, yani Pentheus'un annesi bile.

Tragedyanın orta bölümü iki simetrik agon'dan, kralın yabancı adamla iki kez karşılaşmasından oluşur. Pentheus askerlerine, huzursuzluğun kaynağı olan adamı arayıp bulmalarını ve zincire vurarak karşısına getirmelerini emreder.

[493] PENTHEUS
Önce senin şu hoş kokulu uzun saçlarını kırktıracağım.
DIONYSOS
Ben bu saçları tanrı adına taşıyorum. Kutsaldır onun için.

Pentheus, adına saç taşınacak ve kadınları dağlarda dans ettiren bir tanrı tanımamaktadır. Böyle bir tanrı Thebai'de şimdiye kadar hiç olmamıştır.

[231] Lidya'dan bir yabancının da geldiğini söylüyorlar,
Büyücü müymüş ne! Saçları altın sarısıymış,
Hoş kokulu kıvırcık perçemleri varmış.
Al yanaklıymış, gözlerinde Afrodite'in kösnüsü yanarmış
Gece gündüz kadınlarımız kızlarımızla düşüp kalkıyor,
Bakkhos gizemini öğretiyorum diye
Onları baştan çıkarıyormuş.

Pentheus, yabancı adamın karşısında sanki, bir grup tembel kızla şehre zorla girmiş olan sakallı bir gurunun karşısında duran Arizonalı bir şerif gibi durmaktadır. Mistisizmin küstahlığının karşısına pratik mantığın küstahlığını koyar Pentheus. Yabancı adamın buklelerini kestirtir ve onu bir at ahırına attırır. Tanrı gücenmiştir. Bir suç işlenmiştir. Koro gökyüzünden intikam diler.

Toprak sallanmaya, Semele'nin mezarından alevler yükselmeye başladığında ve sarayın bir kanadı yıkıldığında Bakkhalar ağıt-

larını henüz bitirmemişlerdir. Tanrı karanlıktan aydınlığa çıkar. Kadınlarının yanına geri dönmüştür. Kadınlar onun, zincirlerinden mucizevi bir biçimde kurtulmuş olan ellerine dokunabilmektedirler. O hayattadır.

İkinci agon'da Pentheus bütün azametini yitirmiştir. Yabancı adam, kral kendisini idam sehpasına götürmezden hemen önce onu kandırmıştır. Pentheus, Kithairon'un geçitlerinde kadınları dinlemek istemektedir. Pentheus artık engel filan tanımamaktadır. Dianüsos onu da özgürleştirmiştir. "(...) Daha önce aklın başında değildi. Şimdi çok iyisin"[947]. Pentheus şimdi her şeyi yapmaya hazırdır.

[827] DIONYSOS
İçeri girip giydireceğim seni.
PENTHEUS
Ne tür giysiler? İlle kadın giysileri ha? Yok, utanırım.

Ancak bu utanç ona keyif verir. Pentheus üzerine ayak bileklerine kadar inen kuyruklu bir elbise ve benekli bir ceylan postu alacak, başına da uzun, açık sarı, dalga dalga bir peruk takacaktır. Şarkılar söyleyecek, bedenini ve başını dans ederken oradan oraya atacaktır. Yabancı adam, dans hareketleri yüzünden kayan peruğunu düzelttiğinde, heyecandan zangırdayacaktır. "Ha ya düzeltiver. Sana güveniyorum" [935]. Dianüsos, Pentheus'u tıpkı daha önce kadınlara yaptığı gibi Thebai'den dışarı çıkartır. Kithairon geçitlerine vardıklarında ise yüksek bir kızıl çam ağacını ta toprağa kadar eğecek ve ardından ağacın gövdesini yine serbest bırakacaktır; ağaç, tepesinde Pentheus asılı olduğu halde yine doğrulacaktır. Bu imgenin cinsel sembolizmi müthiştir. Ancak Pentheus kendisine sunulan manzaranın tadını ancak kısa süreliğine çıkarabilir. Çılgın kadınlar onu keşfetmişlerdir bile. Pentheus kutsama eyleminin seyircisi değil, kurbanı olur.

"Çok geçmeden bütün ülke / hora tepmeye koyulur"[115]. Dağların çayırlarında kadınların, timpanilerin durmak bilmeyen vuruşlarının ve Frigya flütlerinin tiz tonlarının eşlik ettiği dansı kendinden geçme durumuna bir giriş niteliğindedir. çiğ çiğ yer etini / (...) o törenlerin başı Bakkhos işte!"[138].

Euripides'in *Bakkhalar*'ında Dianüsos ritüelinin doruk noktası-

nı *sparagmos* ve *omofagia* oluşturur, yani yaban hayvanların parçalanması ve etlerinin çiğ çiğ, kanlı kanlı ve sıcak sıcak yenmesi.[2]

[736] Bu sefer, çıplak elleriyle Bakkhalar, çayırda otlayan mala saldırdılar
Görecektin, kadınlardan biri nasıl besili bir danayı
Böğürte böğürte bacaklarını ayırıp parçaladı.
Hayvancığın kaburgaları, toynakları nasıl oraya buraya savruldu,
Kanlı et parçaları çam dallarında asılı kaldı.
Çelmeler atıp yere yıktılar azgın boğaları
Keskin servi boynuzlarından hiç korkmadan.

Bakkhalar'ın dramatik yapısında diplomatik ön görüşmeler, Pentheus'un bizzat kurban olacağı trajik *sparagmos*'un habercisi, deyim yerindeyse genel provasıdır. Kadınlar, tanrı tarafından kendilerine gönderilen çılgınlık içersinde Pentheus'u iğne yaprakların arasına saklanmış bir hayvan zannederler. Taşlar atarak onu ağaçtan indirmeye çalışırlar, ardından da çam ağacını kökünden söküp çıkarırlar. Pentheus dalgalı peruğunu başından çıkarır, ancak Agaue oğlunu tanımaz. "(...) Annesi vardı önce üstüne / kurban törenini başlatan bir rahibe gibi"[1114].

Penteus'un çektiği acıyı haber vermek için dağlardan koşarak gelen Haberci'nin söyledikleri görselleştirilir. Kadmos parçalanmış uzuvları sahnenin üstüne koyar. Şimdi bütün Yunan tragedyasının en acımasız tanıma sahnesi başlayacaktır. Agaue sahneye gelir, Pentheus'un bedeninden koparılmış olan başı elindeki türsosun ucunda takılıdır. Tragedyanın bütün kişileri oradadır. Damın üzerinde yabancı adam gülümseyen bir boğa olarak oturmaktadır; daha biraz önce sıçrayıp duran ve Dianüsos'un zaferini överek kumda yuvarlanmış olan Bakkhalar korosu hiç kıpırdamadan durmaktadır. Yalnızca Agaue dans etmeyi sürdürür, ganimetiyle gururlanarak. O hâlâ kutsal trans içindedir. Gerçekleri görmeksizin bir aslanı öldürdüğünü ve onun gövdesinden ayırdığı başını beraberinde getirdiğini zannetmektedir. Koronun omofagia ritüelini tamamlamasını ve çiğ eti yemesini istemektedir.

[1183] AGAUE
(...) Uğurlu bir av oldu bu.
Gel sen de katıl şölene.
KORO
Ne, ben de mi katılayım, talihsiz kadın.[3]

Agaue başı tanır. Ritüel, oğlunun katli olmuştur. Aslan başı, Pentheus'un başıdır. Peki neden bir aslan başı? Kithairon Dağları'nda aslan yoktur. Bu sorunun cevabıyla birlikte yorumlama başlar. Ritüelin olduğu kadar tragedyanın da yorumlanması.

Aslan, boğanın ve yılanın yanı sıra Dianüsos'un üç asal ambleminden biriydi. Peki ama neden Pentheus tam da acı çektiği bir sırada kendisine tanrısal bir amblem atfedilmişti?

Bakkhalar'ın her iki agon'unun paralelliği oyunun her iki yarısının simetrisine karşılık gelir, ancak burada, tragedyanın her iki baş rolünün, yani Dianüsos ve Pentheus'un rollerinin, göstergelerinin ve durumlarının olağanüstü tutarlı bir biçimde tersine çevrilişiyle birlikte yürüyen özel bir paralellik ve özel bir simetri söz konusudur.[4]

Her ikisi de aynı yaştadır. Anneleri kardeştir ve Kadmos her ikisinin de büyükbabasıdır. Her türlü güce karşı koyan donanımlı genç erkeğin[5] karşısına kız çocuğuna benzeyen yabancı adam çıkar. Dianüsos her zaman iki cinsiyetli bir tanrılık olmuştur. Aiskhülos'un bir tragedyasının kaybolan fragmanlarında dış görünüşüyle dikkat çeker: "Nereden geliyorsun sen, kadın-adam; memleketin neresi? Elbiselerin ne anlama geliyor?" Ve **Ovidius**'ta ve daha sonra **Seneca**'da tanrının yüzü bir bakirenin yüzüdür. Pentheus ortalığı birbirine katan bu adamı bir "kadınsı yabancı" olarak tanımlar [351] . Ancak tragedyanın ikinci bölümünde Pentheus'un kendisi kadın giysileri giyecektir. Yabancı adamın kendisine bir kadının nasıl hareket ettiğini öğretmesine izin verecek, kılık değiştirmiş bir pedarest gibi kıvırtacaktır. Ancak tam da bu anda yabancı adam değişmeye başlar. O artık ilk agon'daki o yumuşak ve savunmasız kızoğlan değildir.

[920] PENTHEUS

Sen de bir boğaya benziyorsun, başında boynuzların.
Az önce hayvan mıydın? Boğa değilsen ne olayım!

DIONYSOS

(...)
Şimdi görmen gerektiği gibi görüyorsun.

Pentheus, yabancı adamı tanrısal bir boğa gibi görür. Boğa, kadın kılığına girmiş Pentheus'u şehrin dışına çıkartır. Koro, meta-

formozu gözden kaçırmamıştır. "Kadın giysilerine büründü ... bir boğa gönderdi onu yokluk yolculuğuna" [1156, 1159]. Bakkhalar şimdi etkili biçimde düzenlenmiş, yüceltici sonu istemektedirler. Görünür tanrının zamanı yaklaşmaktadır. Bütün ayırıcı özellikleriyle birlikte görünür olan tanrının. Epifani ilan edilir.

[1016] Bir boğa gibi görün
çok başlı bir ejder ol istersen
ya da ateş soluyan bir aslan.

Dianüsos, Thebai'ye bir yabancı olarak gelmiştir; Pentheus, Thebai'yi bir yabancı olarak terk eder. Kadınların müstehcen eylemleri olduğunu düşündüğü kutsal bir orjiyi seyretmek istemektedir. Ancak asıl büyük dikizci olduğunu gösteren Dianüsos'tur. Bir kenarda durur ve kadınların Pentheus'u nasıl parçaladıklarını seyreder. Tanrıya benzeyen kral, yabancı adamı sarayın ahırına hapsetmişti. Bitiş epifanisinde bir tanrıya dönüşen yabancı zafer sarhoşluğu içinde sahnenin tepesinden, herkese yabancılaşmış olan kral cesedini seyreder.

İzlenen, izleyene; av, cellada dönüşmüştür. Cellat ve kurban durumlarının değişimi *Bakkhalar*'da avcının ava ve avın avcıya dönüşmesine karşılık gelir. Pentheus askerlerini av köpeği sürüsü gibi yabancı adamın üstüne salmıştı. "Pentheus, yakalayın dediğin canavarı getirdik. / Ama canavar dediğin de öyle evcilmiş ki o kadar olur" [434]. Ancak hakkından gelinecek olan, bir av köpeği sürüsünü andıran kadınlar tarafından bir yaban hayvanı gibi parçalanacak olan Pentheus'tur. Avcının, ava dönüştüğü "uğurlu bir av"dır [1171] bu.

Pentheus günah keçisiydi.[6] Günah keçisi temsilcidir. Şimdi temsilci, temsil ettikleri tarafından benzetilecektir. Kurban edilmek üzere götürülen kurban hayvanının boynuzları altınla sıvanır ve boynuna bir çelenk geçirilir. Kurbanlık koyun, uğruna kurban edildiği şeyin imgesidir. Ritüel, tanrının kurban edilmesinin bir tekrarıdır. Pentheus parçalara ayrılmıştır, çünkü öteki de parçalara ayrılmıştı. Pentheus'un bedeni parçaların bir araya getirilmesiyle yine bütünlenmiştir, çünkü ötekinin parçaları da aynı biçimde bütünlenmişti. "Babam Zeus bu olanları, olacakları eskiden buyurmuştu" [1349].

2

Dianüsos mitosundan günümüze gelenler, kaynaklarından, kayıtların özelliklerinden ve döneminden bağımsız olarak, sanki bu mitoslarda her zaman bir ve aynı olay anlatılıyormuşçasına şaşırtıcı bir benzerlik gösterir; değişen tek şey rakiplerin adlarıyla oyunun geçtiği yerin adlarıdır.

Zeus ya da onun talimatıyla Persefone yeni doğmuş Dianüsos'u Kral Athamas ve karısı Ino'ya emanet eder. Bu Ino, Semele'nin ve Agaue'nin kız kardeşidir. Hera kral soyundan gelen çifti çıldırtmak suretiyle cezalandırır; çift bir geyik sandıkları öz oğullarını öldürür.

Dianüsos, mitolojik dağ Nysa'dan Kreta'ya, Mısır'dan Hindistan'a kadar uzanan uzun dolanışından sonra Trakya'ya geldiği sırada Kral Lykurgos'la anlaşmazlığa düşer. Dianüsos kralın duyularını karıştırır; Lykurgos öz oğlunu bir asma kütüğüyle karıştırır ve onu baltayla keser. Ceza olarak sürüklenerek dağlara götürülür ve orda yaban atları tarafından parçalanır.

Orkhomenos denilen yerde kralın üç kızı, Dianüsos'un gelmesinden sonra gizli dinsel törenlere katılmayı reddederler. Dianüsos onları bir genç kız biçimine girerek davet etmiştir. Öfkeye kapılarak kızların gözleri önünde sırasıyla bir aslana, bir boğaya ve bir pantere dönüşür. Kızlar çıldırırlar; en büyükleri öz oğlunu parçalar, ondan sonra üçü birden cesedi yerler.

Dianüsos'un yolculuğunun sonunda, Argos'ta, oranın kralı onun tanrısal kökeninden kuşku duyunca bütün Argoslu kadınların akıllarını başlarından alır. Kadınlar öz çocuklarını parçalarlar ve onları çiğ çiğ yerler.[7]

Bu belgeler, senkronik yönteme göre düz olarak üst üste konacak olsa, bütün bu çeşitlemelerin ortak öğeleri açıkça ortaya çıkacaktır. Bunlar: a) Delilik; tanrısal, en azından Dianüsos tarafından gönderilen delilik; b) bir çocuğun katledilmesi, genellikle de öz oğlun katledilmesi; c) cinayet bedenin parçalanmasıyla (*sparagmos*); d) *Bakkhalar* korusunun yücelttiği etin çiğ çiğ yenişiyle "çiğ çiğ yer etini" [138] koşut gider; e) oğul parçalara ayrılır ve öz an-

nesi tarafından yenir.

Bu model –öğeleriyle bağlantılandırılacak olursa- ortaya çıkarılan yapısı itibariyle ne bir mitostur ne de –tekrar tekrar ileri sürüldüğü üzre- Dianüsos kültünün saldırısına karşı direnme döneminden kalma bir efsane öbeğidir, tersine başlangıçta kanlı bir kurban, daha sonra ise sembolik göstergelerin ritüeli olarak tekrarlanan o aynı ritüelin imgesidir. "Tarih kuşku yoktur ki kendi kendini tekrar eder, ama ritüel kendi kendini eksiksiz tekrar eder."[8] Mitos, ritüelin haklı çıkarılması ve yorumlanmasıdır. En eski Dianüsos ritüeli bize düşünürler ve ozanlar tarafından yorumlanmış, ağırlıklı olarak karanlık belgeler halinde ulaşmıştır. Büyük olasılıkla temel oluşturan mitosun yalnızca çeşitlemeleri olan iki "dolaylı" mitos biraz daha açık seçiktir.

Bunlardan biri Aktaion hikâyesidir. Efendilerini tanımayan, tanrıça [Artemis. Ç.N.] tarafından Aktaion'un üzerine salınan elli köpek, kendi krallarını parçalayan Thebaili çılgın kadınlara benzer. **Euripides** *Bakkhalar*'da Aktaion hikâyesini üç kez hatırlatır. "Yabani köpekler," diye yazar Kirk yorumunda, "'et obur' ya da 'çiğ et yiyen' olarak tanımlanırlar ki, bu da bize 'çiğ çiğ yenen et'i hatırlatır." Aktaion, Semeleni'nin ve Agaue'nin kız kardeşleri olan Antonoe'nin oğludur, yani Dianüsos ve Pentheus'un yeğenidir. Her şey aynı ailenin içinde olup bitmektedir, bunların üçü de Kadmos'un torunlarıdır; Aktaion, tıpkı Pentheus gibi bir kraldı. Aktaion'un sparagmos'u aynı yerde gerçekleşir; yani Pentheus'un parçalandığı Kithairon Dağları'nda.

[1290] AGAUE
Nerede öldü? Evde mi, dışarıda mı?
KADMOS
Aktaion'u, kendi yetiştirdiği tazılarının parçaladığı yerde.

Aktaion da tıpkı Pentheus gibi bir günah keçisiydi. Bu sparagmos'ta da genç bir adam kurban edilir, burada da onun bedenini parçalayan bir kadındır.

Bakkhalar'da Orfeus'un adı da geçer. Bütün belgelerde Orfeus, Dianüsos'la bağlantılıdır. O gizli dinsel törenlerde Dianüsos'un peygamberi, rahibi, kült kurucusu, yol açanıdır. Dianüsos'un bir figürü ve onun ikinci ben'idir, tıpkı Vaftizci Yahya'nın, İsa'nın

ikinci ben'i oluşu gibi. Proklos "Platon'un Politik'i Üzerine Yorum"unda, Dianüsos ritüellerinin baş figürü olan Orfeus'un bizzat tanrının kaderinin aynısını yaşadığını yazar. Orfeus, Dianüsos tarafından üstüne salınan Mainad'lar tarafından parçalara ayrılır. Tanrılar daha sonra yalnızca onun başıyla laternasını kurtarırlar. Demek ki Orfeus da bir günah keçisiydi, temsil edilene benzeyen bir temsilciydi, onun sparagmos'u da ilk kurbanın yalnızca bir tekrarıydı. Daha sonraya ait bir Orfeus geleneğinin başka bir ayrıntısı da anmaya değerdir: "Daha sonra, Mısır kıyafetleri içersindeki Orfeus rahipleri, onuruna çiğ boğa eti yedikleri yarı tanrıyı 'Dianüsos' diye adlandırmışlardır." Demek ki bu kült içinde de spraragmos ritüel bir komünyonla, yani canlı tanrının çiğ çiğ yenilmesiyle ilintilidir.

Orfeus geleneğinde en güçlü olarak mevcut olan, temel Dianüsos mitosu tanrısal çocuğun acılarını, ölümünü ve yeniden dirilişini anlatır. Yeni doğan Zeus-oğlu Dianüsos (ya da başka kaynaklarda Zagreus) titanlar tarafından kaçırılır. Kendisine işkence edenlerden kaçmaya ya da arka arkaya keçi, aslan, yılan, kaplan ve boğa kılığına girerek onları şaşırtmaya çalışır. Bu son değişimde titanlar onu parçalarlar ve etini çiğ çiğ yerler. Zeus, titanları şimşeklerle öldürür; Titanların külünden ya da isinden insanlar meydana gelir. Dianüsos'un başı Athene ya da Rhea tarafından kurtarılır; sağ sola yayılmış uzuvları, disiecta membra, mucizevi bir biçimde bir araya getirilir. Dianüsos yeniden uyandırılır.

Euripides'in Kreter fragmanında şöyle denmektedir: " İdalı Zeus'un kutsal ayinlerine katıldığımdan ve geceleri gezinen çoban Zagreus'un etini çiğ çiğ yediğimden bu yana kutsal bir hayat sürüyorum; meşalelerle Büyük Ana'nın onuruna dağlarda dolaşarak etin çiğ çiğ yenmesi [omofagie] şenliklerine katılıyoruz." Dianüsos mitosu aynı zamanda genetik ve kozmiktir. İlk insanlar bitkiler gibi topraktan fışkırmışlardır. Titanlar dünyevi güçlerin cisimleşmiş haliydiler. Platoncu ve Yeni Platoncu yorumlamada bu mitos insanların çifte doğasına işaret eder. "Titanlar bizim içimizdedirler", "Titanlar insan doğasıdırlar" gibi deyimler, atasözüne benzer deyimlerdi. Ancak titanlar küle dönüşmezden önce, Dianüsos'u yemişlerdi. Orfeus'un ve mistiğe yakın Yeni Platoncular'ın öğretisi-

nin bedenin içine hapsolmuş ruhu, titanların tozunda yaşamaya devam eden Dianüsos tözüydü.

Yeniden dirilen Dianüsos, ölmüş annesi Semele'yi kurtarmak için cehenneme inmişti. Ondan sonra Olümpos Dağı'na çıktı ve ölümsüzlerin çevresine kabul edildi. Semele, kış mevsiminin gelmesiyle birlikte yer altı dünyasını ziyaret eden ve ilkbaharla özdeş Dianüsos'la birleşmek için kışın bitmesiyle birlikte yeraltından çıkan Persefone'ye dönüşmüştü. Dianüsos'un parçalanması ve birleştirilmesi ebedi geri dönüşün, yenilenmenin kozmik bir mitosudur; ölüm ve yeniden doğumun, kaosun ve kozmosun mitosudur. Plutarkhos bu mitosta yer alan karşıtlıkları ve onların işaretlerini De E Delfico başlıklı ünlü araştırmasında neredeyse yapısalcılık ekolünden gelen modern bir antropolog gibi ele almıştır:

Teologların hem şiirlerde hem de diğer yazılarda, tanrının gerçi doğası itibariyle ezeli ve ebedi olduğunu, ama belli bir neden ve mukadderat yüzünden değişiklik hakkının saklı olduğunu ırladıklarını ve söylediklerini görmekteyiz. Tanrı kâh kendisini bir ateş yapmakta ve her şeyi birbirine eşit kılmakta; kâh değişik biçimler, suretler ve güçler kanalıyla büyük bir çeşitliliğe bürünmekte ve onca yaygın bir adla dünya olarak tanımlanan şey olmaktadır. Bunu büyük kitlelerden gizli tutmak için bilgeler ateşe dönüşmeyi –yalnızlığı nedeniyle- Apollo diye, temizlik ve lekesizlik nedeniyle Phöbus diye adlandırmaktadırlar. Buna karşın rüzgâra, suya, toprağa ve bitkilere dönüşmeyi, bütün yeryüzünün ve yıldızların düzenlenmesini ve yerleştirilmesini, hayvanların ve bitkilerin türlerine dönüşmeyi, ve bütün bunların düzenlenmesini, bir parçalama ve yırtma altında tasavvur etmekte, bunu Bakkus (Dionysius) Zagreus, Niktelius ve Isodates diye adlandırmakta ve yerin altına girmeyi, ölümü ve yeniden doğmayı ifade edilen değişime karşılık gelen renkler ve bilmeceler haline sokmaktadırlar.

Plutarkhos'un saydığı Dianüsos tanrılarının listesine bugün bir çok isim daha ekleyebiliriz. Doğanın gerçekleştirilmesi gereken verimliliğinin ve her yıl yenilenmesinin, tanrı-oğlunun yeryüzünü ziyaret etmesiyle, öldürülmesiyle ve yeniden dirilmesiyle bağlantılı olduğu mitos, en yaygın ve başat mitoslardan biridir. Bu mitos birbirinden tamamen uzak ve farklı uygarlıklarda karşımıza çıkabilir, örneğin Akdeniz ve Polinezya uygarlıklarında, ya da Mayas-

lar'ın ve Uitoto-Hanniballer'in uygarlıklarında olduğu gibi. "Yaratı, kurban edilen canlı bir yaratık olmaksızın gerçekleşemez," diye yazar Eliade, Plutarkhos'a benzer bir biçimde. "Tek bir yaratık kozmosa dönüşür ya da bir bitki çeşidi ya da insan ırkı içinde çoklu bir yeniden doğum yaşar. Canlı bir bütün fragmanlara ayrılır ve onbinlerce canlı biçim halinde tozlaşır. Başka bir deyişle burada, yaratı eylemiyle fragmanlar halinde parçalanan en eski bütünlüğün bilindik kozmolojik örneğini buluruz."

Bu mitosun sabitlendiği ve tekrarlandığı ritüeller canlılığını tarımın başlangıcından günümüze kadar korumuştur.

Büyük antropolojik perspektif içersinde, özellikle **E. Jensen**'in ve **M. Eliade**'nin araştırmalarından sonra, bu mitosun yapısı ve onun ortak öğeleri yeterli bir özlülük içinde ortaya konmuştur. Tanrıdan ya da yaratıcı tanrılardan sonra ancak gökyüzünün ve yeryüzünün yeni birleşmesi verimliliği getirir. Bu hierogamie'de oğul ya da tanrı babanın oğulları oluşur. Ana topraktır ya da daha sonra Büyük Ana'ya dönüşen ölümlüdür. Tanrının oğlu öldürülür, parçalanır ve bedeni besin olur. Dağılmış uzuvlar bir araya getirilir, tanrının oğlu ölülerin arasından ayağa kalkar, ölüler diyarını ziyaret eder ve annesiyle birlikte gökyüzüne çıkar. Passionun ve tanrının oğlunun kurban edilişinin tekrarı, öldürülme, parçalanma ve temsilcinin bedeninin yenilmesi hasadın, verimliliğin ve yenilenmenin garantisi ve maneviyata daha yönelik bölgelerde tanrısal yeryüzü hikâyesine katılma ve kurtuluşun garantisidir.

"Besin bitkisi", diye yazar Eliade, "doğada yoktur; o bir cinayetin ürünüdür, çünkü bir cinayet kanalıyla zamanların sabahında yaratılmıştır. Kafa avcılığı, insanın kurban edilmesi, Hannibalizm, insan, bitkilerin hayatını garanti altına almak için bütün bunları kendi üzerini almıştır (...) Hannibalizm, ilkel insanın 'doğal' bir davranışı değildir (..) tersine zaten kültüre ait, hayatın dini bakışına göre kurulmuş bir davranıştır. Bitki dünyası varlığını sürdürebilsin diye insan öldürmek ve öldürülmek zorundadır; insan cinselliği en son sınırına kadar, orjiye kadar üstüne almak zorundadır. Bir Etopya şarkısı bunu şöyle dile getirir: 'Henüz doğurmamış olan, doğurmalıdır; henüz öldürmemiş olan öldürmelidir!' Her iki cinsiyet de, kaderlerini kendi üzerlerine almaya mahkûmdurlar."

Sparagmos'un mitoslarında ve ritüellerinde kadınlar, rahibin

rolünü üstlenmişlerdir. Bedeni parçalarlar ve çiğ eti aralarında üleştirirler. Kutsal kurban her zaman bir erkektir: erkek cinsinden bir çocuk ya da bir delikanlı, ya da bir koç, keçi ya da boğa.

[1179] KORO
İlk hamleyi kim yaptı?
AGAUE
Bu onur benim payıma düştü.
Mutlu Agaue diyor bana şenlikçiler.

Kutsal yamyam, Dianüsos mitoslarında en acımasız ve dramatik ifadesini bulur. Arkaik Yunan kültürü daha sonraki tragedyanın kesinliğini zaten içerir. Ana öldürür, parçalar ve öz oğlunu yer; oğlun bedeni tanrının azap çektirilen bedenidir; dünyevi besin ve komünyon aynı şeyin içindedir.

Antropologlar ve ruhsal çözümlemeciler bu ritüellerin en karanlığı olan bu ritüeli sanki yeterince dikkate almamış gibi gözükmektedirler. Oğlun anası tarafından taze taze ve çiğ çiğ yenmesi [omofagie] enseste benzemektedir, öte yandan onun yapısal bir geri çevrimidir. Anayla olan ensest ilişkide oğul babanın temsilcisidir; onun yerini alır ve bu nedenle kral babanın kutsal öldürülmesi kutsal ensestle ilintilidir. Bu, yeni bir çevrimin başlangıcıdır. Dianüsos ritüelinin sembollerinde tanrı baba parçalanmaz, tersine tanrı oğul parçalanır; genesis iptal edilir, başlangıca geri itilir. Oğlun anası tarafından yenmesi, beslemenin ve doğurmanın geri çevrilişi, mirasçı sırasının olumsuzlanmasıdır, çünkü kral-oğlu yenir; ve zamanın hayırlanmasıdır, çünkü her şeyin başladığı o noktaya geri dönüş anlamına gelir. Oğlun, kralın ve tanrının bu eş zamanlı öldürülmeleri, çevrimi nihai olarak kapatır. Her şey bir kez daha en baştan başlayabilsin diye kozmos yeniden kaosa geri dönmüştür. "Kaosa sembolik geri dönüş," diye yazar Eliade, "her yeni yaratı için gereklidir." Verimlilik ölümcül biçimde yaralanır ki, yenilenme gerçekleşebilsin.

[73] Ne mutlu o tanrının
kayırdığı canlara
talihli derim ona
en kutsal törelerce
Tanrının gizine erenlere.

3

Bakkhalar'da kutsal sparagmos ve Pentheus'un acı çekmesi sahnenin gerisinde gerçekleşir ve bizim bunlardan yalnızca Haberci'nin söyledikleriyle haberimiz olur. Bakkhalar korosu ilk sahneden son sahneye kadar sahnededir. Bu koro tıpkı Aiskhülos korosu gibi yalnızca olaylara tanıklık etmekle kalmaz, tersine katılımcı ve taraftır. Bu koro taraftarlardan oluşan bir korodur, ortak bir kurban töreni için toplanmış olan tarikat üyelerine benzer. Bu koro, yaşayan bir tanrının bir parmağıyla dokunduğu bir korodur; epifanide hayvan suretinde gözükecek olan tanrının. Koro onun gelmesine ön ayak olur, onun şöhretine övgüler düzer, tanrı zindana atıldığında çok kaygılanır, ve düşman sonunda zora düştüğünde sevinir. Tanrının adı sürekli tekrarlanır, ta ki sesler kesilene ve kısılana kadar. Tutkulu seslenişi, Mesih'in gelişinden sonra Jesaja'nın kehanetlerine ve Paskalya Yortusu'ndan önceki yas haftasında kiliselerde söylenen Ortaçağ ilahilerine şaşırtıcı benzeyen dini şarkılardır.

Bakkhalar korosu ilk stasimonda şu şarkıyı söyler:

[106] Ey, Semele'yi besleyen Thebai
tak takıştır çelenklerini
süslen parlak böğürtlenli
saparna dallarıyla.
Ve ak çamdan, meşeden
koparılan yemyeşil
sürgünler, çırpılarla.

Jesaja'yla karşılaştıralım:

Kalk, kalk Zion! Gücünü kuvvetini topla, süslen püslen, kutsal şehir Kudüs! Çünkü bundan sonra sünnet olmamış ve kirlenmiş hiç kimse giremeyecek senden içeri. (52,1)

Bakkhalar şu şarkıyı söylerler:

[73] Ve ne mutlu, Ulu
Kübele Anamızın
Çılgın törenlerinin de

Hakkını verene,
Başında sarmaşık çelenk
Havada türsosunu savura savura
Dianüsos'a hizmet edene.

Şarkıdan dansa geçilir. "Katılmam ben böyle bir dansa" diye bağırır Koro Başı Oidipus'ta, kısa bir an için sanki insan tanrıların lanetine karşı koyabilirmiş gibi gözüktüğünde. "Yüreğimiz endişe dolu korku içinde dans ediyor!" [167], diye bağırır Koro Başı, Adak Taşıyanlar'daki kadınları temsil ederek, yabancı adam Agamemnon'un mezarı başında kurban verdiğinde. "Heyhat! Nasıl inlemeli, nasıl ağlamalı? Bir ölüler ilahisi mi söylemeli yoksa Hades korosunu mu?" [1025], diye bağırır Thebaili ihtiyarlar korosu, delirmiş Herakles karısını ve oğullarını öldürdüğünde. Dianüsos, dans yoluyla bedene giren tanrıdır. "Merhamet! Teke yaradılışlı! Kadınları baştan çıkaran! Biz şarkıcılar / Başta ve sonda senin şarkını söylüyoruz; olanaksız / seni unutmak / sonra da kutsal şarkıyla hatırlamak" denir Dianüsos'a yazılmış olan "Homeros Kasidesi"nde. Lidyalı Bakkhalar korosu, Dianüsos'un Thebaili kadınlara gönderdiği çılgınlığın dansını yaparlar. Tanrının etkisi altında olan kadının içine tanrı girer. Dianüsos, insanın içtiği tanrıdır. Kutsal dans ve kutsal eros, bedenin duasıdır. Eliade Kosmos und Geschichte'de şöyle yazar: "Bir Bakkha orjiye dayanan ritüel kanalıyla Dianüsos'un ıstırap dramını taklit eder; bir Orfik yanlısı ergenlik ritüeli kanalıyla eskiden Orfeus tarafından yapılmış olan eylemleri tekrarlar", ve: "Bir dans her zaman bir arketipsel jesti taklit eder ya da efsanevi bir ânı hatırlatır."

Kuzey Amerika zencilerinin dinsel şarkılarında tanrıya, cinsiyetin göstergeleri ve sembolleri olan ritmler içersinde tapınılır. Cazın öncüsü olan blues ezgileri, İsa'nın doğum hikâyesini izler. Renkli dua gömlekleri içindeki şarkıcılar, tanrıyı kalın bir sesle överler. Durmaksızın kollarını sallarlar; tanrının doğduğunu; onun seçilmişleri esaretten kurtaracağını, onun insanın dokunabildiği kanlı canlı bir tanrı olduğunu, onun yiyecek ve içecek olduğunu -sanki hâlâ bunlara inanamıyorlarmış gibi- yüzlerce, binlerce kez haykırırlar. Sevinçli haberden duyulan vecd fizikseldir, bedeni sarsar. Bacaklar ve kollar, karın ve göğüsler şarkı söylemeye

başlar. Zenciler'in dinsel şarkılarının mistisizmi, tıpkı Bakkhalar'da olduğu gibi, fizikseldir. Delfi kehanetine nazire yapan Lukianos *Dans Sanatı Hakkında* başlıklı yazısında, dans eden pantomim oyuncularının jest dilinin "dilsizleri anlayabileceğimiz ve konuşmayanları duyabileceğimiz" kadar açık seçik olması gerektiğini yazar. Aynı metinde Lukianos ilk kez bir tiyatro oyununu izlemeye giden bir barbarın hikâyesini anlatır. "Adam, dansçı için beş değişik maskenin hazır beklediğini fark etti (çünkü oyun bu kadar sahneden oluşuyordu), ve yalnızca dansçının kendisini gördüğü için, onunla birlikte eyleyen öteki dördünün nerede olduğunu sordu. Ona, bu tek oyuncunun beş rolün hepsini oynadığını söylediler. Özür dilerim, dedi yabancı adam dansçıya, yani şimdi senin bedeninde beş ruh mu var? Bunu bilemezdim ki."

Dianüsos ritüeli *Bakkhalar*'da sahnenin dışında gerçekleşir; ritüeli gösteren aracı, korocuların bedenleridir. Kutsal olanın da kendine özgü teknolojisi vardır. "Böyle bir dinsel hayat", diye yazar **Eliade Myhte**n, *Träume und Mysterien* başlıklı yapıtında, "hem 'ilkeller'de hem de uygarlarda, toplam 'kösnüllüğün' dinsel bir değerlendirilmesini beraberinde getirir... Duyuların aracılığı olmaksızın dinsel bir deneyim söz konusu değildir." Rimbaud'nun "long, immense et raisonné déréglement de tous les sens" ("Bütün anlamların uzun, devasa ve tasarlanmış bozumu" Ç.N.) ibaresi, **Antonin Artaud**'da bir yönteme dönüşür: "Metafizik, içinde bulunduğumuz bu yozlaşma durumunda, insanlara derilerinden sokulmalıdır." Köslerin eşlik ettiği, insanın içine işleyen flüt ve ıslık sesleriyle kesilen dans yerini kutsal transa bırakır. Haberci tragedyanın doruğunda Pentheus'un parçalanmış bedeninden söz ettiğinde dans krampa dönüşür. Eliade, *Das Heilige und das Profane* başlıklı yapıtında Uitotolar'ın dansı üzerine şunları yazar: "Dans, bütün mistik olayların tekrarından oluşur, dolayısıyla antropolojinin kaynağı olan ilk cinayetin de tekrarından." Bakkhalar korosu tıpkı bir ergenlik ritüelinde olduğu gibi tremendum'u keşfeder, "kutsal olanın, ölümün ve cinsiyetin neredeyse eşzamanlı açımını."

Günümüze kalan başka hiçbir Yunan tragedyası, *Bakkhalar*'da olduğu kadar dinsel tasavvurlarla bezenmemiştir. sparagmos'tan

hemen önce, yani ölüm ve yenilenme ritüelinden hemen önce, Kithairon'un yamaçlarından süt ve şarap akar; kayalıklardan sular fışkırır; sarmaşıklarla sarılı türsoslardan bal damlar. Büyük olasılıkla Trakya'dan yola çıkarak İ.Ö. 7. yüzyıldan 6. yüzyıla geçerken Yunanistan'a giren Dianüsos kültü, daha önceleri kırsal kesimde uygulanan doğa tanrılarının ölüm ve yeniden dirilme ritüellerine bağlanmıştı. Romalı Bakkhus neredeyse tümüyle şarap tanrısıydı; Yunanlı Dianüsos ise bütün hayati sıvıların cisimleşmesiydi: su, süt, şarap, sperm. "Cana'nın şarap mucizesi aynı zamanda Dianüsos tapınağının da mucizesiydi, ve İsa'nın, Şam çanağının üzerinde tıpkı bir Dianüsos gibi asmaların içinde kurulup oturmasının derin bir anlamı vardır," diye yazar **Jung**, *Das Wandlungssymbol in der Messe*'de. Kithairon uçurumlarındaki Kana'nın Dianüsos mucizesi sahnenin dışında gerçekleşir, ancak Bakkhalar sahne üzerinde de bir mucizenin gerçekleştiği günümüze kalmış yegâne tragedyadır. Yer sarsılır; kral sarayının bir kanadı yıkılır, zincirler Dianüsos'un ellerinden kayıp yere düşer. **Verrall** ve rasyonalistler, bu mucizenin yalnızca koronun illüzyonu olduğu görüşündeydiler. Daha sonraki yorumcular, Yunan sahnesinin çarpıcı efektleri olanaklı kılan tiyatro makineleriyle donanımlı olduğu kanısındaydılar. Hâlâ 19. yüzyılın natüralist tiyatrosunun ruhunun etkisi altında olan bu "irrasyonalistler" "gözle görülen" ve "gerçek" mucizelerin yalnızca makinelerin yardımıyla gerçekleşebileceğine inanıyorlardı. Sanki **Verrall** onca pozitivist bakış darlığına rağmen daha çok haklı gibidir; boş sahnenin üzerinde –hem Yunan sahnesinde hem de modern tiyatro sahnesinde- deprem, bedenlerin sarsılmasıyla inandırıcı hale getirilebilir. Dinsel oyunların mucizelerinin havai fişek tekniğine ihtiyacı yoktur.

Bakkhalar'da yalnızca mitolojik araç gereç harekete geçirilmekle kalınmaz. Başka hiçbir tragedyada –belki **Aiskhülos**'un *Prometheus*'u hariç- huzura çağrılan imgeler **Euripides**'in *Bakkhalar*'ında olduğu kadar temel dinsel arketiplere bu kadar yakın durmaz.

Semele doğuracağı zaman Zeus onu bir yalaz olarak ziyaret eder. Semele yanar, Zeus, Dianüsos'u uyluk kemiğinde dışarı taşır.

"Anam, Kadmos'un kızı Semele / yıldırım yalazları içinde doğurmuş beni"[2]

Dini göstergeler antropolojisinde yıldırım tarafından isabet almak tanrılar katına kabulün, mistik ölümün ve yeniden dirilme vaadinin işaretedir. Bakkhalar'da geçen son doğa üstü olay, yüksek çam ağaçlarının Dianüsos tarafından aşağı eğilmesidir:

[1064] O zaman inanılmaz bir şey oldu işte. Yabancı
en uzun selvilerden birini yay gibi eğip,
-kalemi ipliğin ucuna bağlayıp pergel yaparlar ya
aynen öyle. Bu insanın yapabileceği bir şey değildi –
Pentheus'u üst dalların üstüne kondurup
ağacın gövdesini sıvazlayıp bırakıverdi, hoop,
efendim yükseldi göğe.

Kurbanın nihai olarak sunulmasından önce göğe yükseltmeye dair törensel jest gerçekleştirilir. Çam ağacının tepesine asılı Pentheus'un göğe yükselmesi hem Şamanlar'dan hem de Hıristiyan mistiklerin deneyimlemelerinden bilinen cezbeli bir yükseliştir. Dianüsos'un karanlık zindana kapatılması gerçek Pentheus ölümünün habercisiydi. Pentheus'un yükselişi kapanış epifanisinde Dianüsos'un göğe yükselişinin figürüdür.

Pentheus'un bedeninin parçalanmış uzuvları şimdi bir araya konmuştur, tıpkı bir zamanlar Dianüsos'un parçalanmış uzuvlarının bir araya getirilmiş olması gibi. Başını rahibe Agaue hâlâ elinde tutmaktadır.

[1198] Çılgınca. Büyük bir iş başardım, avladığım av işte.

Yunan tiyatrosunda maske, kişidir; ritüel amblem tanrıyı tanımlar. Agaue türsosuna geçirilmiş Pentheus'un başıyla birlikte koşarak gelir sahneye. Yunan tiyatrosunun anlaşılması için uzak doğu tiyatrosunun, Japon No Tiyatrosu'nun, Çin Operası'nın ve Kutsal Hint Tiyatrosu'nun bilinmesi kadar arkeolojik belgelerin ve vazo resimlerinin bilinmesi de önem taşır. Bunların hepsi sembolik işaretlerin tiyatrosudur.

[1169] Dağdan yeni kesilmiş bir asma dalı (...)

Agaue maskeyi türsostan indirmiştir. Sarhoşluğu içersinde bu başa baktığında hâlâ bir av hayvanının başını görmektedir. Onun "yumuşak saçı"nı okşar. Bu nasıl bir maskeydi acaba? İlk agon'da Penteus, yabancı adamın peruğunu çekip çıkarır, bunu sahnenin

üzerinde yapar. Bakkha kılığına girmiş olan Pentheus sahneye geri döndüğünde ise başında aynı altın sarısı, dalgalı peruk vardır. Yabancı adam kaymış olan peruğu kendi elleriyle düzeltir. Pentheus, çılgına dönmüş Mainad'lar tarafından ağaçtan indirildiğinde, annesi kendisini tanısın diye peruğunu çıkartır. Sarmaşık dallarının yerine türsosun çevresine sarılmış olan bu altın sarısı perukla birlikte sahneye gelir Agaue. Tanrı-insan, kapanış epifanisinde hayvan-tanrıya dönüştüğünde amblemi, temsilcinin başını değil de bedenini örten "Dianüsos saçı"dır. "Ben bu saçları tanrı adına taşıyorum. Kutsaldır onun için."

Altın sarısı dalgalı peruğun bu dönüşümü herhalde bütün tiyatro tarihi içinde bir aksesuarın en çarpıcı kullanım biçimidir.

Ritüelin işaretleri *Bakkhalar*'da yalnızca metafora ve dramın bütün dil katmanlarına nüfuz etmekle kalmaz, görünür tiyatro göstergeleri de sunar. Mitos ve ritüel, gösterimin yapısına ve biçimine derinlemesine girer. İnsan ve tanrı, kral ve yabancı, temsilci ve temsil edilen rollerini değiş tokuş ederler, ve tıpkı mükemmel kombine edilmiş bir modelde olduğu gibi bütün işaretler sırayla tersine çevrilir ve bütün yer değiştirmeler sonuna kadar tüketilir.

Bakkhalar'ın tiyatro göstergeleri çift anlamlıdır; sanki iki farklı sisteme, iki farklı dile, iki farklı koda aitmiş gibi ve sanki her keresinde başka bir anlama geliyormuş gibi bir izlenim bırakır. Ritüel ikonik göstergelere, ayırt edici özelliklere, duyular düzleminde iki farklı anlam sistemi, iki farklı özellik karşılık gelir, bunlar biri kutsal olan, diğeri ise dünyevi olandır. Böylesi, iki farklı düzlemde görev yapan bir işaret "tanrısal" olandır, altın sarısı dalgalı peruktur ya da tepesinde Pentheus'la birlikte doğrulan ve çift sembol taşıyan ağaçtır: mistik ve cinsel semboller. Yani sanki Bakkhalar'da iki ayrı çelişik yapı bir arada bulunmaktadır. Ancak Bakkhalar'daki işaretlerin çift anlamlılığı çok daha karmaşık ve esaslıdır. Tanrıinsanın Thebai'ye gelişi; çekip giden tanrı haline, tanrısal örneği tekrarlamak ve tanrısal acıları çekmek zorunda kalan insan haline mistik bir biçimde gelişi tiyatroda oynanıyordu. "Tiyatronun dinden geldiği söylendiğinde, bununla anlatılmak istenen, yalnızca tiyatronun dinden çıkarak tiyatro olduğudur," diye belirtir **Bertolt Brecht** *Tiyatro İçin Küçük Organon*'da. Tiyatroda oynanan Kara

Ayin , Kara Ayin değildir. Kara Ayin ayrıca bir ritüeldir; kadın oyuncular tarafından oynan ayin, içinde bir dönüşüm olmayan yalnızca bir ayindir. Brecht olsaydı, bu ayinin, ayinin en kökten eleştirisi olduğunu söylerdi. Tiyatroda oynanan ritüel tiyatro göstergeleri tarafından tanımlanmıştır, sembolik işaretler birbirini şiddetle ve acımasızca somutlaştırır. Bu "gösterilen" ritüel kendi açısından, kutsal olanın dünyevi olana dönüştüğü başka bir dünyevi oyunda "gösteren" olacaktır. Tanrının temsilcisi, işkence çeken bedeni sahnenin üzerinde yatan bir günah keçisine dönüşür. Canlı tanrının yenmesi, ölüm ritüeli ve yenilenme, oğlun öz annesi tarafından parçalanması anlamına gelir. Yeniden dirilmesi uğruna tanrının sembolik olarak öldürülmesi ritüeli sahne üzerinde ritüel bir cinayete dönüşür. Yeniden dirilmenin tiyatro göstergesi boş mezardır. Ancak Bakkhalar'ın son deyişi sırasında Pentheus'un vahşice öldürülmüş bedeni sahnenin üzerinde yatmaktadır.

4

Hıristiyan liturjisi doğumun, yaşamın, acının , ölümün ve tanrının oğlunun yeniden dirilişinin sembolik bir tekrarıdır. Bu liturji içersinde üç zaman bir arada bulunur ve kesişir; bu zamanlardan ikisi "dünyevi"dir: yıllık takvimin döngüsel zamanı ve "tarihsel olaylar"ın doğrusal zamanı. Üçüncü zaman ise kozmik ve "tanrısal"dır. Liturjik yıl İsa'nın hayatından alınan olayların güneş yılının döngüsüne entegrasyonudur; ayinde söylenen mezmurlar ve ayin giysilerinin renkleri tıpkı *Kutsal Kitap*'taki pasajlar gibi değişir. Küçük perhizin ve Paskalya yortusundan önceki yas gününün liturjisi –özellikle Katolik ve Ortodoks kilisede- Kutsal Hikâye'deki olayların kronolojisinin şimdiki zaman içersinde sözel olarak güncellenmesi, göz önüne getirilmesidir. Noel akşamı ve Büyük Paskalya'dan önceki Cuma günü (İsa Peygamber'in çarmıha gerildiği gün) dünyevi saatler İsa'nın doğum ve ölüm saatinin bir tekrarıdır.

Ayinin kanonu değişmez. Bu bir tekrardır ya da –teologların söylediklerine göre- zamanın dışında, öte tarafında duran bir za-

manda meydana gelen olayların yeniden yaratımıdır. Kurban verme, yükseltme ve tanrılaştırma da aynı biçimde tanrının oğlunun kurban edilmesinin ve ekmekle şarabın gerçek bedene ve gerçek kana dönüşmesinin bir tekrarıdır. *"Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde"*, ("İsa dünyanın sonuna dek can çekecektir." Ç.N.) diye yazar **Pascal**.

Ayinin ritüelinde İsa hem zaman içinde hem de zaman dışında var olur; o hem kurban edilendir hem de kurban edendir; dönüşümün sözcüklerini rahibin ağzı aracılığıyla bizzat birinci tekil şahıs kipinde söyler: *Hoc est emin Corpus meum. Hic est enim Calix Sanguinis mei.* Bu mysterium fidei'yi Tertullianus credo quia absurdum'unda dramatik bir biçimde formüle etmiştir: "Ve tanrının oğlu ölmüştür, ki bu neredeyse inanılır bir şeydir, çünkü saçmadır. Ve gömülmüşken yeniden dirilmiştir, ki bu kesindir, çünkü olanaksızdır." Tertullianus'un bu bölümünü alıntılayan Jung, aynı zamanda kurban ritüelinin en evrensel yapılarını da göstermektedir: "Ayinin çifte görünüşü kendini yalnızca insani ve tanrısal eylemin karşıtlığında göstermekle kalmaz, tersine doğaları gereği bir birim olan, ama ritüel dramda bir ikilik oluşturan tanrı ve tanrı-insan çifte görünüşünde de çıkar ortaya. Tanrının bu 'ikiye ayrılması' olmasaydı bütün kurban eylemi tasavvur edilemezdi ve güncellikten yoksun kalırdı."

Aynı zamanda ölümün yeniden yaratımı ve tanrının yeniden dirilmesi olan ritüelde kozmik ve tarihsel zaman bir araya gelir. Temsilci ve temsil edilen, kurban eden ve kurban edilen, tanrı-insan ve yaratan, tanrı oğul ve tanrı baba aynı kişinin figürleri, karşıtlıkları ve durumlarıdır.

Benim Baba'nın içinde olduğuma ve Baba'nın benim içimde olduğuna inanın; inanmadığınız yerde, eserlerin hatırına inanın... Çok az kaldı, o zaman yeryüzü beni artık görmeyecektir. Ama sizler beni görmelisiniz, çünkü ben yaşıyorum, ve sizler de yaşamalısınız. Aynı gün benim Babam'ın içinde olduğumu ve sizlerin benim içimde olduğunuzu ve benim sizlerin içinde olduğumu anlayacaksınız. (Johannes 14, 11 ve 19-20)

O. B. Hardison bugün artık klasikleşmiş olan muhteşem yapıtı *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*'te liturji-

nin soyut ve katı sembolizmini özellikle 9. yüzyılın Roma ayinleri bağlamında açıkça gösterir. Sunağın sol ve sağ tarafı, Yukarısı ve Aşağısı, kapalı ve açık mekân sembolik işaretlerdir. Meleklerin, mezarlarından çıkan Kurtarılmışlar'ı yukarı taşımak için tanrının sağ tarafında basamaklardan çıktıkları ve şeytanların tanrının sol tarafında Lanetliler'i cehennemin dibine attıkları Mahşer Günü betimlemelerinde, sunağın sağ tarafı kurtarılışın tarafıdır: cennet, gökyüzü ve lütuf tarafı, seçilmişlerin ve inananların tarafıdır; bu arada sol taraf lanetin, dünyevi olanın, tanrısal öfkenin, Yahudiler'in ve cehennemin tarafıdır.

Hardison'un adlandırdığı gibi bu "positional symbolism of liturgic space"te presbiterium "yeniden dirilen İsa'nın acı çeken insanlığa yukarıdan baktığı sonsuzluk düzlemi"ni oluşturur; sunak ise "ete kemiğe bürünen İsa'nın Kudüs'ün halk kitlelerinin ve yas tutan havarilerinin ortasında çarmıha gerildiği ve öldüğü hikâyenin geçtiği sahne ya da düzlemdir."

Gösteren karşıtlıkları içersinde yapısal olan bu mekân sembolizmine, kişilerin ve nesnelerin değişken, "ön türemeli (Hardison) sembolizmi, Roma ayininin ritüelindeki "aktörler"in ve "aksesuarlar"ın sembolizmi karşılık gelir. "İsa zamansızlıktan çıkar gelir, ölür ve bir piskopos olarak yeniden dirilir ve yine Kudas ayinini okuyan bir rahip olarak görünür. Ayinin sonunda, piskopos hayır dua dağıtmak üzere doğrulduğunda, Kudas ayinini okuyan rahip yine zamanın dışında duran dünya tarafından sarmalanmıştır. Bu yorumda Bizans sanatının büyük soyutlamalarına yaklaşırız." Dua sırasında papazlar tarafından dağıtılan ekmeğin yanı sıra çarmıh ve sunak da liturji ikonlardır. Sunak her ikisidir: mezar ve akşam yemeği masası.

Tanrının oğlunun acısı, ölümü ve yeniden dirilmesi evrenin oluşumuyla başlayan ve Mahşer Günü'yle son bulan kozmik zamanın merkezindeki olayını oluşturur. Ayinde Eski Ahit'in ön figürasyon yapan kurbanların ruhları çağrılır; bunlar arasında kurban İshak ve Exodus'taki kurban kuzu en belirleyici olanlarıdır. "Büyük Paskalya'dan önceki Cuma günü liturjisinde," diye yazar **Hardison**, "İsa, tanrısal kurbanın en üst düzey kademesi olarak görünür; yani eski Passah Bayramı'nın kesim yerine götürülen

'kuzu' olarak. Bundan önceki haftaların agon'u ritüel bir kaçınılmazlıkla kirlenmeye gider. İşkence ve yıkım, Hıristiyan cisimleşme pagan dinin sparagmos'usuna gider."

Bugüne kadar Paskalya sabah ayininde söylenen, 7 ya da 8. yüzyıldan kalma belki de en dramatik Latince kilise şarkısı olan Exsultet'te İsa-kuzu sembolü, sparagmos ve oımofagia'dan çok daha belirgin olarak öne çıkar.

> Kanı inananların kapılarını kutsayan
> Gerçek kuzunun kesildiği
> O Paskalya Bayramı işte bu gündür.
>
> [Haec sunt enim festa paschalie, in quibus verus
> ille Agnus occiditur, cujus sanguine postes
> fidelium consecrantur.]

14. yüzyılın ilk yarısında Thessalonike'nin başpiskoposu olan **Kabasilas**, Yunan Ortodoks kilisesindeki aynı sembolik ritüeli şöyle betimler:

Rahip bir dilim ekmek keserken, şu metni söyler: 'Tıpkı bir kuzu gibi kesim yerine götürüldü.' Masanın üzerine yatırırken: 'tanrının kuzusu kurban edildi.' Ondan sonra bir haç ekmeğin üzerine bastırılır ve küçük bir mızrakla ekmeğin kenarına sokulur. Bu arada söylenen metin şudur: 'Ve askerlerden biri bir mızrağı onun yan tarafına soktu, bu arada su ve kan aktı.' Bu sırada su ve şarap karışımı yapılır. Ayaklı kupa ekmeğin yanına konur.

Aziz Chrysostomus (ö. 407) şaraplı ekmek yeme töreninde İsa'nın kendi kanını içtiğini yazmıştı. 16.yüzyılda ortaya çıkan Maktation kuramı İsa'nın rahip tarafından sunağın üzerinde "kesilmesi"nden söz eder. Ayin tanrının oğlunun kurban edilmesinin bir tekrarı ve yenilenmesidir. Ancak ritüel "kuzu kesimi" liturjide yalnızca kurban töreninin arketipsel jestleriyle sembolize edilir. İsa'nın çarmıhta ölmesinin sembolik işareti ise yükseltme ve takdis etmedir, ve bir başka yoruma göre, fractio'dur.

Ekmek ve şarap, dönüşümün tözleri, aynı biçimde arketipsel bir semboliğe sahiptir. Mayasız ekmekle şarap, doğa ve kültür, ölüm ve yaşam karşıtlıklarını ve aynı zamanda da bunların üstesinden gelinmesini cisimleştirir. Tahıl ve asma kütükleri doğanın ürünüdür, ancak işlenmeye muhtaçtır. Tohumlar ve üzümler saf,

"doğal" tözlerdir, ama un ve şıra olabilmeleri için önce insan eli tarafından hasat edilmeleri, ezilmeleri ve yırtılmaları gerekir. Bunun ardından unun ve şıranın mayalanması gelir. Mayalama bir tür çürütme sürecidir, yani yıkım ve doğal ölüm süreci. Ancak mayalama aynı zamanda bir işleme sürecidir; mayalı hamur ve şıra, ölü cevher, canlanır ve yiyeceğe ve içeceğe dönüşür.

Kutsal olandan dünyevi olana geçiş, işaretlerin ve zamanların değişimiyle başlar. Derin, arketipsel ve yapısal, ön türemeli ve konumsal sembolizm, sözel ve temsili işaretlere dönüşür: Kutsal zaman, dünyevi zamanda güncellenir. 8. ve 9. yüzyılın Paskalya Bayramı'ndan önceki yas haftasına eşlik eden seremonilerinde Hardison, ilk Paskalya diyaloglarının ortaya çıkışından önceye rastlayan, ritüelin teatralleştirilmesini gösterir. Bütün mumların söndürülmüş olduğu kilisenin koyu karanlığına inananların oluşturduğu dinsel alay giriş yapar. Baptistin yerinin arkasına ya da sunağın arkasına gizlenmiş olan kilise görevlisi, ilk mumu yakar: Lumen Christi. Yeniden dirilişin gösterişli işareti olarak ayaklı kupayı örten örtüyü ya da sunak örtüsünü yeniden dirilişin ardından boş mezarda kalan kefen olarak inananlara takdim eder. Kudas ayinini yapanlar birbirlerinden ayrı dururlar ve dağıtılmış roller bağlamında konuşurlar. Zaman, korkunun ve umudun dünyevi zamanıdır. Dramın ortaya çıkışı için artık yalnızca bir soruya ve bir cevaba ihtiyaç vardır:

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?
Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.
Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite nunciate.
quia surrexit.

Seremoniyle tropusun ittifakından ortaya visitatio sepulchri çıktı; visitatio sepulchri Ortaçağ tiyatrosunun başladığı ve sonuna kadar Ortaçağ'ın en genel biçimi ve örneği olarak kalan ilk Paskalya bayramıydı. Seçilmişler'in yalnızca dağıtılmış rolleri yoktu artık, onlar ilk kez olarak dramın kişileriydiler. Quem quaeritis'in ilk dizelerini söyleyen, dini giysiler içersindeki kilise görevlisi ya da görevlileri mezarlık melekleridirler; soruyu cevaplayan üç kilise görevlisi ise mezarı ziyaret eden Meryem'dirler. Tanrının oğlunun kurban edilişinin bir tekrarı ve dramatize edilmiş bir komünyon

olan ayin ritüelinden geriye yeniden dirilme kalır. *Quem quaeritis*'te yeniden dirilmenin dünyevi ve gösterişli sembolü yer alır: boş mezar. Hardison'un yazdığına göre, diyaloğun dramatik eylemi *"the visible test"* tir. 9. yüzyıldan günümüze ulaşmış olan en eski el yazmalarında Meryemler Christicolae, yani İsa'ya tapanlar olarak adlandırılırlar. Bundan ikiyüz yıl sonra, Aquileia'dan kalma bir el yazmasında bunlar tremule mulieres, in hoc tumole plorantes, mezar başında ağlayan yüreksiz kadınlar olmuşlardır bile. 11.yüzyıldan kalan bu Visitatio'ya psikolojik bir motivasyon eklenmiştir; liturji artık dünyevileştirilmiş, insani bir duruma tercüme edilmiştir: Üç Meryem artık ağlayan analardır.

Ortaçağ'ın Paskalya oyunu, *Visitatio sepulchri*'nin yeni episodlar eklemek suretiyle genişlemesinden ortaya çıkmıştı. Buna, Meryemler'in sevinçli haberi verdikleri ve geride bırakılmış olan kefeni gösterdikleri her iki havari Petrus ve Johannes arasındaki yarış eklendi. Paskalya oyununun finali görünme sahnesiydi. İsa, Emmaus yolundaki hacılara ve bahçede Maria Magdelena'ya görünür. Boş mezar artık yeterli bir işaret değildir; bir oyuncu tarafından temsil edilen yeniden dirilen tanrı-insan ilk kez olarak sahnede görünür.

12.yüzyıla ait Ripoll'den kalma el yazması ritüel işlevinin tiyatroya dönüştürülmesi konusunda büyük önem taşıyor gibi gözüken yeni bir episod daha getirir. Bu bakkal oyunu denen şeydir, üç Meryem'in merhem satan bakkalı ziyaret etmeleridir.

Çarmıha gerilmek, mezara konmak ve İsa'nın Maria Magdelena'ya görünmesi aynı zamanda bin yıl önce Kudüs'te ve Golgotha'da, ve hic et nunc, St.Gallen manastırının romantik bazilikasının önünde, Prag'taki kilise meydanında ve Winchester'de Benedikt manastırında avluya çıkan yol üzerinde gerçekleşir. Tanrının oğlunun hayatının ve yeniden dirilişinin gizinin yansıtıldığı tarihsel zaman aynı zamanda, bu gizin oynandığı şimdi zamanın anakronistik zamanıdır. Anakronostik zaman jest, kostüm, aksesuar ve sahne dekorudur.

Ortaçağ'ın kitap resimlemelerinde üç Meryem, arkasında bir bakkalın baharatlarını tarttığı bir pazar tezgâhını ziyaret ederler. Biraz daha sonraki Paskalya oyunlarında üç Meryem bakkalla

mürrüsafi, sarısabır ve merhem için pazarlık yaparlar. Kutsal olan artık nihai olarak dünyevi olanla karıştırılmıştır. "Gerçekçi bir bakış açısından hareketle," diye altını çizer **Hardison**, "Ortaçağ dramı, bir entrikanın absürd parodisinin üzerine atılmış olan ve doğaçlamayla kaba gerçekçiliğin tuhaf bir karışımıyla sahneye konan imkânsızlıklardan oluşan bir ağdır."

Visitatio sepulchri ve onun örneğine göre biçimlendirilmiş olan bütün Paskalya oyunları ve acı çekme oyunları, Ortaçağ'ın Noel çevrimleri, yortu, gizem ve mucize oyunları, antropologların belki de söyleyebilecekleri gibi, yine de ritüelin derin yapısını korumuştur. Gilbert Murray bunları Yunan tragedyası bakış açısıyla, 1912 yılında Themis'te **Jane Harrison** tarafından yayınlanan ünlü *Excursus*'unda formüle eder.

Tragedyanın bu ritüelik meta biçimi tanrı-kralın yeniden doğuşuyla ve gökyüzüyle yeryüzünün ittifakının sevindirici bir biçimde yenilenmesiyle son bulur.

Surrexit Dominus de sepulchro.

"Verimlilik ve yeniden doğum teması," diye yazar Hardison kitabının sonunda, "kılık değiştirmiş bir eşdeğerlikten çok, Hıristiyan arketipinin analogları olarak ele alınabilir." Kutsal kurban olarak algılanan ayinin ritüelinde acı çekme, ölüm ve yeniden dirilme komünyonla, yani tanrının yenmesiyle son bulur, ki bu da manevi bir yeniden doğuş ve kurtuluş vaadidir. İlk *Quem quearitis*'in üç zamanında tristitia'dan gaudium'a geçiş gerçekleşir, yani acı çekmenin coşkusundan geri dönüşün zirvesine ve sevinçli haberin teofasinin tanınmasına. Acı çekme ve Paskalya oyunları coşkulu 'yaşasın' çığlıklarıyla son bulur.

Ortaçağ'ın dinsel tiyatrosunda tarihsel zamanın naif, içe işleyen ve genellikle bayağı güncellenişi temelde, liturjideki kozmik zamanın güncellenişine şaşırtıcı derecede yakın durur. Her kutsal akşamda tanrının oğlu doğar, Paskalya'dan önceki her Cuma günü çarmıhta ölür ve her yıl her Paskalya gecesi ölüler arasından dirilir. Yeniden dirilme şenliği Exsultet'le başlar:

Bu, İsa'nın ölüm şeridini [kefenini] yırttığı ve zaferle mezardan çıktığı gecedir. (...) Gökyüzünü yeryüzüyle, tanrıyı insanla

birleştiren gece!

[*Haec nox est, in qua, destructis vinculis mortis Christus ab inferis Victor ascendit. (...) Nox, in qua terenis caelestia, humanis divina junguntur.*]

Ritüelin ve dinsel dramın teofanisi aynıdır. Bu teofani, gökyüzüyle yeryüzü olarak ayrılmış olan kozmosta bir aracılık ânıdır; tanrının, insanın ve doğanın barışmasıdır.

5

Dodds *Bakkhalar*'ı, ünlü önsözünde diyonizyak bir acı çekme oyunu olarak adlandırır. Dianüsos'un acı çekme yolu Pentheus'un askerleri tarafından tutuklanmasıyla başlar. O sırada ilk mucize gerçekleşir: Zincirler tutuklunun ayaklarından kayıp yere düşer. İnsan biçimine girmiş olan tanrının oğlu kralın karşısına çıkar:

[465] PENTHEUS

Niye bu törenleri Hellas'a getiriyorsun?

DIONYSOS

Zeus'un oğlu Dianüsos bana böyle buyurdu.

Kültler ve devlet düzeni, bir zamanlar olmuş olan mucizelere dayanmaktadır. Ancak şimdiki zamanda gerçekleşen mucizeler her türlü düzenin reddedilmesidir. Kanlı canlı tanrının gelmesi mantık ve hükümet için bir incitme ve tanrıya sövmedir.

ve onlar dediler ki: Sen İsa isen, o zaman söyle bize! Ama O onlara dedi ki: Size söyledim, inanmadınız; size sordum, cevap vermediniz. Ama şu andan itibaren tanrının sağ yanında insanoğlu oturacak. O zaman hepsi dedi ki: Sen tanrının oğlu musun? O onlara dedi ki: Siz söylüyorsunuz işte, ben o'yum. (*Lukianos* 22, 67-70)

Ritüel dramlar kendisini tekrarlar. Bakkhalar'ın ilk agon'unda hemen hemen aynı sorular sorulur ve hemen hemen aynı cevaplar verilir:

[477] PENTHEUS

Dianüsos'u gözlerinle gördüğünü söylüyorsun nasıl biriydi?

DIONYSOS

O görünmek istediği gibi görünür işte. Burada bana söz düşmez.

(...)

[501] PENTHEUS

Nerede hani? Ben göremiyorum.

DIONYSOS

Burada benim yanımda. Sen inançsız olduğun için göremiyorsun onu.

Pentheus'un gözünde Dianüsos bir kâfirdir. Kanlı canlı bir tanrı, açık bir öfke ve kutsiyete karşı bir küfürdür. Tanrıya inanabilmek için, insanın tanrıyı görmesi gerekir. Ama insan, ancak göremediği tanrılara inanabilir. Dianüsos tanrıya söven ve huzursuzluk çıkaran biri olarak mahzene kapatılır.

Karanlık mahzen sembolik bir ölümdür. Koro ağıdına başlar. Lidyalı Bakkhalar, tıpkı - Visitatio sepulchri'nin üç Meryem'i gibi, mezar başında ağlayan yüreksiz kadınlar- kraliyet sarayının kanadının önünde durmaktadırlar. Yüksekteki tanrıya, yeryüzünde tutuklanan tanrıyı serbest bırakması ve onun düşmanlarını yenmesi için yalvarırlar.

[550] Görür müsün ey Zeusoğlu Dianüsos
sözcülerinin çektiği eziyetleri?
Altın asanı savura savura in Olümpos'tan.

Tanrının yeniden dirilmesinin sembolik işareti Bakkhalar'da Ortaçağ'ın bütün acı çekme ve Paskalya oyunlarındakinin aynısıdır: mezar karanlığını terk etmek. Tanrının ritüel ölümü ve yeniden dirilmesine aynı arketipsel işaretler eşlik eder: deprem, güneşin kararması ve gökyüzünü yaran şimşekler. *Lukianos-İncil*'ine göre, İsa öldüğünde "bütün ülkenin üzerine dokuzuncu saate kadar karanlık çöktü" (22,44). **Matthäus**'a göre İsa yeniden dirildiğinde "büyük bir deprem oldu. Çünkü Efendi'nin bir meleği gökyüzünden yere indi" (28,2). Paskalya'dan önceki Cuma günü yapılan ayinde söylenen şarkıda koro şunları söyler: "Tapınağın perdesi yırtıldı, mezarlar açıldı ve büyük bir deprem oldu, çünkü toprak tanrının oğlunu taşıyamadığı için ağlıyordu."

Bakkhalar'da sahne tanrının güçlü sesiyle titremeye başladığında koro ağıdını henüz bitirmemiştir:

[585] Derinden sars toprağı, ürkünç Deprem titanı.

Ve tıpkı Ortaçağ'ın bütün Paskalya oyunlarında olduğu gibi, İsa Visitatio'dan sonra Hortulanum ve Peregrini sahnelerinde Maria Magdelena'ya ve havarilere göründüğünde, Dianüsos kendini ağıt yakan Lidyalı kadınlara gösterir: Kadınlar şimdi ona dokunabilmekte ve bu yolla onun yaşadığından emin olabilmektedirler: yerlere kapandınız. (...) Hele doğrulun, toparlayın kendinizi / titreyip durmayın karşımda, sakin olun"[606].

Bakkhalar'ın ilk bölümünde, hemen hemen metnin tam ortasında, Gilbert Murray'in Excursus'da andığı ritüel "derin biçim"in öğeleri birbiri ardına sıralanır: tanrının dünyevi düşmanıyla çarpışması, tanrının acı çekmesi, sembolik ölümü, ağıtlar, durumun tersine dönmesi ve sevinç dolu teofani. Oyun tristitia'dan gaudium'a doğru gider ve bir Ortaçağ Paskalya oyunu gibi son bulur. "Efendi mezardan kalktı!" Bakkhalar korosu benzer bir sevinç içersindedir: "Ey Mainad'lar, gelen Zeus'un oğlu / Bu saraya lanetler yağdıra yağdıra"[601].

Bakkhalar'ın ilk bölümünün son bulduğu teofani, gökyüzüyle yeryüzünün ittifakının şu kutsal yenilenmesidir.

[608] Ah şenlik alayımızın ışığı. Bizi koyup gittin sandım.
Kendimi birden öyle yalnız, öyle boşlukta hissettim ki.

11. ya da 12.yüzyılda yaşamış Bizanslı bir şair, İsa'nın defnedilişini tanımlamak için *Bakkhalar*'ın bir fragmanından yararlanıyordu, **Euripides**'in tragedyaları Ortaçağ'da gizem oyunları ve mucize oyunları olarak okunmuş olmalıdır. Bakkhalar metni bize zarar görmüş bir el yazması olarak ulaşmıştır ve bizler tragedyanın son deyişindeki boşlukları Hıristiyan-Bizans dramı *Christos paschon* sayesinde giderebilmişizdir.

[1466] Yine de, yaşlı baba, gel, üç kez felakete uğramış olanın
bedenini yerine koyalım ve bütün bedenini
olabildiğince
tastamam bir araya getirelim (Christos paschon)

Şuraya bak: Senin bedenini bu örtünün içine saklıyorum
Kan revan içindeki ve paramparça edilmiş uzuvlarını...

Bizanslı anonim şairin İsa'nın bedeniyle karşılaştırdığı parçalanmış beden, Dianüsos'un bedeni değil, tersine Pentheus'un par-

çalanmış kalıntılarıydı. Eğer tragedyanın ikinci bölümü bir acı çekme oyunuysa, o zaman bunun Dianüsos'un değil, Pentheus'un acı çekmesi olması gerekir. Ölüm ve yeniden dirilme Bakkhalar'da semboliktir, ancak insanın acı çekmesi ve ölümü gerçektir. Kithairon yarlarındaki hayvanların sparagmos'u ritüel ve liturjik bir eylem olarak tanımlanır. Mainad'lar onları parçalamak için yaklaştıklarında boğalar başlarını eğmektedirler. Ancak Pentheus çaresizlik içinde bağırır: "Ben senin oğlunum anne / Oğlun Pentheus'um" [1119]. Pentheus'un acı çekmesi ve ölümü bilinç olarak son derece acımasız bir gerçeklik içersinde gösterilir.

[1133] Biri bir kol koparıp götürdü, öbürü ayağını pabucuyla.
Kaburgalarını sıyırdılar. Kanlı ıslak elleriyle
Pentheus'un parçalarını birbirlerine atıp oynadılar.

Ayakkabısıyla birlikte bedenden koparılan bu ayak kutsal kurbandan geriye hiçbir şey bırakmaz. Ritüel kesime dönüşmüştür. "Kesim yerine götürülen kuzu" İsa'nın kurban edilişinin bir ön figürasyonuydu. Ancak bu sembolik kurbanlık kuzu artık işkence gören bir insandır. Kurbanı kesim yerine götüren bizzat tanrının kendisidir. İşlemin gerçekleştirilmesini donuk bir gülümsemeyle seyreder.

Öyle görünüyor ki, **Euripides** ritüelin "derin biçimi"ni eklemeli yapısal sembolizmiyle birlikte yalnızca bilince taşımak, ortaya çıkarmak ve yıkmak amacıyla harekete geçirmiştir.

-*Bakkhalar*'ın yanı sıra Euripides'in son tragedyalarından biri olan- *Ifigenia Auliste*'te kutsal kurban siyasi bir cinayet gibi gösterilir. Bakkhalar'da mevsimsel tanrının, eniautos-daimon'un, ölümünün ve yeniden dirilmesinin ritüeli bir cinayete dönüşür. Temsilci, temsil edilenin imgesi ve benzeri, kendisi tarafından temsil edilenle aynı biçimde ölmek zorundadır. Ancak Pentheus sembolik olarak Dianüsos'a dönüşmez; o alaycı bir biçimde bir Bakkha kılığına girer ve başına da altın sarısı Dianüsos peruğu geçirilir. Dianüsos kozmik zamanda in illo tempore parçalanır; Pentheus'un parçalanması tarihsel zamana kaydedilir, vahşi bir yakın çekimde gösterilir ve gözler önüne getirilir. Parçalanmış uzuvlar Kadmos tarafından sahneye getirilir ve oraya yayılır. Her şey zaten şimdiki zamanda olup bitmektedir. Mitos hem trajik hem de

ironik olarak güncellenir. Mitos'un göstergeleri ve yapısı tersine dönmüştür. Bakkhalar'ın ilk bölümü gaudium'dan tristitia'ya doğru gider. Haberci, Pentheus'un çektiği acıları bildirdiğinde koronun sevinci doruğa ulaşır. Düşman nihai olarak yenilmiştir.

[1153] Bakkhos şanına hora tepelim
Eski yılan soylu Pentheus'un
Felaketi kutlu olsun.

Ancak bu Bakkhalar'ın son *gaudium*'udur. Kurbanının başı kargısının ucuna takılı olduğu halde Agaue sahneye girdiğinde, koro susar. Agaue başı türsosundan alacak ve tıpkı Salome'nin Vaftizci Yahya'yla dans ettiği gibi onunla dans edecektir. Ondan sonra başı koroya sunacaktır:

Gel sen de katıl şölene.

Ancak komünyon gerçekleşmez. Kuzunun ve mayasız ekmeğin sembolik işaretleri kesik bir baş ve parçalanmış bir insan bedenidir.

[1184] Ne, ben de mi katılayım, talihsiz kadın!

Dionizyak büyü bozulmuştur. Bunu ayılma ve transtan çıkma izler. Yeniden tanıma trajik ve çiftedir: Agaue, Pentheus'un başını tanır ve Dianüsos ritüelini cinayet olarak görür. Sahnenin damındaki tanrı gitmek için acele eder:

[1351] Niye geciktiriyorsunuz olacak olanı?

Agaue'yi ve Kadmos'u sürgünle cezalandıracak zamanı anca bulur. Pentheus'un parçalanmış bedeni tıpkı bir zamanlar Dianüsos'un disiecta membra'sı gibi bir araya getirilir. Ancak bir yeniden dirilme olmayacaktır. Ve hiç kimse Paskalya Pazarı'nda edilen akşam duasındaki gibi şarkı söylemeyecektir:

Sunulan kuzunun yenmesine
Ak giysileriyle parıldayana
Kızıl Deniz'den geçene
Bırak şarkımızı söyleyelim: İsa.
[Ad coenam Agni providi,
Et stolis albis caddidi,
Post transitum maris Rubri
Christo canamus principi.]

Bakkhalar'ın son deyişinde teofani yoktur. Gökyüzü ve yeryüzü sonsuza dek birbirinden ayrı kalır ve insan, doğa ve tanrı arasında barış olmaz. Sahnenin damındaki gülümseyen ve korkunç olan Dianüsos insan kaderinin üzerinde ve altındadır. Ritüelin bütün göstergeleri nihai ve kesin olarak tersine çevrilmiştir. Yabancı bir adam olarak Thebai'ye gelmiş olan Dianüsos şimdi –tanrısal ve hayvani teofanisinde aynı anda olmak üzre- yabancılaşmış bir tanrı olup çıkmıştır. Sürgüne mahkum edilen Kadmos ve Agaue, yani oğul katili kadın, artık yabancılaştırılmışlardır. Kithairon Dağları'na kaçmış ve orada kendi krallarını parçalamış olan Thebaili çılgın kadınlar şehre yabancılaştırılmışlardır. Asya'daki Lidya'dan Thebai'ye gelmiş olan Bakkhalar, oyun yerini yine terk etmişlerdir. Onlar baştan beri yabancıdırlar. Ama içlerinde -hem tanrılara hem de insanlara- en yabancı olanı, sanki alay edercesine altın sarısı dalgalı perukla üzeri örtülen parçalanmış Pentheus bedenidir; tanrının, insan biçimine girdikten sonra başında onunla Thebai'yle geldiği perukla.

"Death shall be no more: death, thou shalt die," diye yazar Done, ünlü İncil naziresinde. Aztekler'deki ritüelin adlandırıldığı gibi "tanrı yemek", Dianüsos ritüeli ve Paskalya ritüeli hayatın ölüm karşısında kazandığı bir zaferdi; yeniden doğuşun, verimliliğin ve bolluğun coşkulu şenliğiydi. Bakkhalar verimsizliğin, olumsuzlamanın ve düzenin ve hayatın yıkımının zaferiyle son bulur. Teofani, anti-teofaniye dönüşür. Tanrı gitmiştir. Thebai boştur. Şehirde geriye yalnızca kralın toprağa verilmemiş cesedi kalır.

6

Pentheus, bütün Yunan tragedyaları içinde yegâne gömülmeyen büyük cesettir. Gelmiş geçmiş en büyük dram dizisinin en sonunda yazılmış olan *Bakkhalar*'da Yunan tragedyasının ana teması, yani kutsal olanın dünyevi olanla çatışması yine geri döner ve nihai çözüm için neredeyse yeterince olgunlaşmış durumdadır.

Prometheus insan soyunu, onlara ateşi ve kör umudu hediye etmek suretiyle böceksi-hayvansı durumdan çekip çıkarmıştı.

"Yalnızca hayvan gerçekten masumdur," diye yazar Hegel, *Vorlesungen über die Filosophie der Geschichte*'nin [Tarihin Felsefesi Üstüne Dersler. Ç.N.] giriş bölümünde. Dünyevi olan, başkaldırı ve doğanın masumiyetinden çıkış tarihte teofaninin yeniden bulunması konusunda kör, inatçı ve kahramanca bir umuttu. Aiskhülos'un oyun dizilerinde insani zaman tanrısal zamana kaydedilmişti. Kırmızı halıya ayak basılması celladı kurbana dönüştürür. Cellatla kurbanın yer değişmelerinin içersinde, o kıpkırmızı kutsal halının üzerinde her kuşakta giderek tarih içindeki tanrısal plan kendini gerçekleştirir. Tarihin sonunda Atina durmaktadır. *"Time in its aging course teaches all thing."* Kutsal olan, kör acımasızlık olmaya son verir; dünyevi olan da kör öfke olmaya. Kutsal ve dünyevi olan birbiriyle barışır.

Sofokles'te Antigone'nin, Elektra'nın ve Oidipus'un trajik kararları dünyevi olanla kutsal olanın çatışması içersinde gerçekleşir. Ceset, gömülmesi için aileye geri döner, ancak hâlâ devlete de aittir. Ceset, oğuldur, kocadır ya da erkek kardeştir; ama aynı zamanda memleketinin savunucusu ya da hainidir. Devlet, ölüler üzerindeki hakkında diretir; Kahramanların kültü, düşmanların cesetlerinin akbabalara yem edilmesi, itibarları iade edilen eski hainlerin ölülerinin mezardan çıkarılması devlet şiddetinin en eski ve en sürekli ayrıcalıklarındandır. Devlet şiddeti kendi kendini, iktidarı geçmişe kadar uzatarak sağlamlaştırır. Ölüler hakkında hüküm vermek kutsal olanın, dünyevi olan üzerinden iktidarı zorla ele geçirmesidir.

Hegel'in özellik ilkesine göre, **Sofokles**'in tanrısal olan'ı ve tanrısal olmayan'ı, klan ve polis arasında bölünmüş olan toplumun karşısında çelişkili ve eşit derecedeki görevlere dair özel hukuki nedenleri temsil eder. Ahlaki görevlerin genelliği ve evrenselliği artık yoktur. Antigone ölüm orucunu sürdüreceği yere götürülürken Thebai'nin sokakları boştur. Ölüye olan sadakati onu yaşayanların toplumuna yabancılaştırmıştır. Tragedyanın son deyişinde Kreon sahneye girer, oğlunun cesedi kollarındadır. Az sonra karısını hançerleyecektir. Pratik mantığın hukuksal nedenleri onu tüm ailesel bağlara yabancılaştırmıştır. Oidipus ve Kreon'un ardıllarının Thebai'si, tıpkı Bakkhalar'ın sonundaki Kral Pentheus'un

Thebai'si gibi bomboştur. Ancak kutsal olan ve dünyevi olan, Hegel'in tanrısal olan'ı ve tanrısal olmayan'ı büyüklüklerini ve geçerliliklerini hâlâ korumaktadır.

Sabahın alacasından geceye kadar süren tragedyada **Sofokles**'in kahramanlarına her zaman bir uyarı süresi, bir çaresizlik süresi, bir kendini tanıma süresi ve bir karar süresi tanınır. Karşıtlıkların bu çözümsüz düğümünün içinde kutsal olan, kendini ele vermeyen tanrısal bir plan olarak görüntüye gelir; insan hayatı bu plan içine demir atmıştır; buna karşın dünyevi olana ise her zaman kaçınmanın büyüklüğü reva görülmüştür. İnsan, kendisinin onun içinde yaşamasını, ona bakmasını hak etmeyen dünyayı olumlamaktan kaçınabilir. Antigone kendini baş örtüsüyle asarak intihar eder; insan kaderine karşı açılan davada davalı, davacı ve yargıç olan Oidipus, Thebai'yi kendi elleriyle oyduğu gözlerle terk eder.

Euripides'in kahramanları –belki Herakles hariç- **Sofokles**'in tragedyasındaki beş süreden mahrum bırakılırlar. Onlara seçme şansı tanınmaz. Hyppolytos'ta, *Elektra*'da ve *Medea*'da tanrısal olanla dünyevi olan eşit derecede karşılıklı olarak ölümcül ve yıkıcıdır. Hyppolytos'ta sahne dekoru iki heykelden oluşur, sahnenin iki yanında duran Afrodite ve Artemis. Tragedyanın ön deyişinde her iki tanrıça da çiçek hevenkleriyle süslenmişlerdir. Ancak -**Hegel**'in yazdığı gibi- beyaz ve hareketsiz heykel hareket eden bir kahramana dönüştüğünde; yalnızca Olümpos'ta, fantezinin ve dini tasavvurun gökkubbesinde kendi huzurlu sükunetleri ve birlikleri içinde duran o tanrıların durumu gerçekten ciddileşir; onlar ki şimdi gerçekten, insani bir kişiliğin belli bir pathosu olarak hayata geçerek, her türlü hukuku hiçe sayıp, kendi belli özellikleri ve onun karşıtlığı aracılığıyla suçlu ve haksız duruma düşerler.

Cadı ve âşık Medea, kara erosun cismi, tıpkı Lidyalı Bakkhalar'ın Thebai'de oldukları gibi Korinth'te yabancı bir kadın, oğullarının öldürülmesinden sonra tıpkı Dianüsos gibi sahnenin damından yükseğe kaldırılır. *Medea*'da kutsal olan, daha elemli bir büyüklük, dünyevi olan ise daha elemli bir sıradanlık taşır.

Dianüsos *Bakkhalar*'da Thebai'ye geldiğinde bütün kadınlar şehirden kaçarlar. **Sofokles**'te kutsal olan, görev ahlakı ve ölülere

karşı sadakat kadınlar tarafından temsil edilir. **Euripides**'te, kanın sesi, *nomos*'un (kanun) dayatmalarına karşı baş kaldıran *füsis*, üstben'e karşı baş kaldıran O, aynı biçimde kadınlar tarafından temsil edilir.

Bakkhalar'ı bütün Yunan oyunları arasında en çok erotikle bezenmiş oyun olarak görürüm. Ancak kadınlar ve erkekler daha tragedya başlamadan birbirlerinden ayrılırlar. Burada cinsiyet verimsizdir, tıpkı Oidipus'un Thebai'sinde oğulla anası arasındaki ensest ilişkiden sonra olduğu gibi. Dianüsos'un, üreme tanrısının gelişi döllenmenin bozulması demektir. Düzenin ve yasanın Thebai'sinde ve Dianüsos'un hüküm sürdüğü Kithairon Dağları'nda Eros yoldan çıkmıştır. Bastırılmış Eros tıpkı özgür bırakılmış Eros gibi verimsizdir. Tiranlıkta Eros her zaman şüpheliler grubuna dahildir. Katı ahlakçı tiran bir dikizcidir, onun libidinosa spectandorum secretorum cupido'su Latin yorumcusunun çoktan dikkatini çekmiştir.

Thebai'de bütün yaşam güçleri kurumuştur. Teiresias bilge kâhin, Demeter'in verdiği kuru gıdayı, Dianüsos'un verdiği sıvı gıdanın karşısına koyar. Kadmos ve Teiresias, *pater familias* ve rahip, yoldan çıkarılmış ihtiyarlığı, yoldan çıkarılmış felsefeyi ve yoldan çıkarılmış dini temsil ederler. Uzun giysiler ve benekli postlar içindeki biri topal, diğeri kör iki ihtiyar sevinçli bir heyecan içinde sarmaşıklarla kaplı sopalarını sallamakta, Bakkhalar'a özgü dansa ayak uydurmaktadırlar. Kadmos kaba pragmatizmi içersinde, Dianüsos'un tanrısallığına ilişkin yeterli kanıtın, Semele kendisinin bir tanrının annesi olduğunu ortaya koymak istediğinde büyük ailenin üzerine inen şöhret olduğu görüşündedir. Teiresias ise, eylemin **Euripides**'e özgü güncellenişi bağlamında, Atinalı ileri bir düşünürdür, kendini gençliğin önünde küçük düşürür, yenilik özlemi içindedir ve kendine ve çevresindeki herkese metafizik sarhoşluğun yararlı ve sağlıklı olduğunu açıklamaya çalışır.

Topal ihtiyar, kör adamı dans şenliğine sürükler.

[187] KADMOS

Gece gündüz durmadan yorulmadan yere vuracağım
sarmaşıklı kargımı.
İçime dolan sevinç bana yaşlılığımı unutturdu.

TEIRESIAS

Ben de aynı duygular içindeyim. Ben de gençleşiyorum.
Can atıyorum korolara katılmaya.

Dianüsos otantiklik ve kendini gerçekleştirme sözü verir. Koro, kendi kendini bulmaya ve aynı zamanda da değişmekte olan kozmosun bir parçası olmaya izin veren tanrıya övgüler düzer. Dianüsos bütün zamanların bir araya geleceği acil bir Apokalips sözü verir: geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman, ve "ben"in ve "ben-olmayan"ın, insanın, tanrının ve doğanın bir olacağı bir Apokalips. Blake, Dianüsos'un bu girişimini tanıyordu: "Blake'in Jerusalem'in sonunda dediğine göre İncil'in Apokalips'i, içinde bütün insani güçlerin teşhis edileceği bir dünyadır. Yani bütün biçimler insani olarak teşhis edilir. Şehirler ve bahçeler, güneş, ay ve yıldızlar, nehirler ve taşlar, ağaçlar ve insan bedeni – hepsi eşit derecede canlıdır, eşit derecede –aynı zamanda tanrının ve yeniden dirilenin bedeni olan- ebedi bir bedenin parçalarıdır. Bu dünyada şu geçerlidir: 'Her türlü özdeşlik ebedidir' çünkü: 'ebediyet içinde hiçbir şey başka bir şeye dönüşmeyecektir.'"

Bakkhalar'da iki diyonizyak Apokalips'in birbirini izlemesi ve kaçınılmaz kaynaşması en şaşırtıcı şeydir. İlki, sütün ve şarabın topraktan fışkırdığı ve balın dallardan aktığı ve herkesin yeniden hayvanlar gibi masum ve çıplak olduğu kayıp cennete geri dönüştür. Bu diyonizyak Apokalips'lerin ilki "yeşil çayırların sevincinde" [867] oynanan oyundur.

[699] Kiminin karacalar vardı kucaklarında, kiminin yırtıcı kurt encikleri.
Ak sütleriyle emziriyorlardı onları. Bunlar bebelerini evlerinde komuş,
memeleri süt dolu genç annelerdi.
Sonra sarmaşık çelenklerini, meşe yaprağı taçlarını
geçirdiler başlarına.

Diyonizyak Apokalips'ler arasında, sözüm ona yeşil çayırlar üzerinde masum bir oyun olan bu ilki –ki Rönesans tarafından pastoral oyun olarak okunacaktır- öz çocuğun reddedilmesinden sonra yaban bir hayvanın sürüdeki genç anneler tarafından emzirilmek suretiyle sembolik olarak "evlat edinilmesi"dir.

Shakespeare'in *Fırtına*'sında Prospero'nun adası Gonzalo'ya aynı biçimde kayıp cennete geri dönüş gibi gözükür: "*How lush*

and lusty the grass looks! how gren!" Ama aynı yemyeşil çayır üzerinde kısa zaman sonra bir cinayet girişimi olacaktır. Diyonizyak Apokalips'lerin ikincisi her zaman ölümcüldür. Bakkhalar ritüel dans sırasında salladıkları, ucundaki çam kozalakları takılı –cinsiyetin ve üretkenliğin sembolleri- türsosları kargı gibi "fırlatıp atarlar". Kithairon yarları hayvanların ve insanların kanıyla sulanmıştır. Dianüsos'un ikinci çağrısı kanın pompalanması yönündedir. Pentheus, kucağa geri dönmek girişimi karşısında çaresizdir.

[968] DIONYSOS
Taşınacaksın buraya-
PENTHEUS
Görkemli bir biçimde.
DIONYSOS
Annenin kollarında...

Dianüsos sarhoşluğunun içindeki ölümcül Apokalips'i ilk gören **Kleist** olmuştu. **Goethe**'nin ve **Schiller**'in beyaz, uyumlu ve mantıklı Yunanistanları'nın karşısına Euripides'ten okuduğu çılgın Yunanistan'ı koymuştu. Penthesilea'nın sonu *Bakkhalar*'ın son deyişini hiç azalmayan bir acımasızlıkla tekrarlar. Amazonlar'ın kraliçesi savunmasız Akhilleus'u ağaçtan çekip alır, onu parçalasınlar diye köpekleri üzerine salar ve bizzat kendisi onu göğsünden ısırır. sparagmos'un ve omofagia'nın diyonizyak ritüelinde Penthesilea, âşık olunan ve nefret edilen Akhilleus'la birleşir.

- Böylece bir yanlışlık oldu. Öpücükler, ısırıklar,
Kafiyeli oluyor böyle... [24. Sahne, 2981]

Penthesilea, Akhilleus'la, tıpkı tanrıya tapan kadının cinsel birleşme sırasında küçük erkeği yemesi gibi etin çiğ çiğ yenmesinin [omofagie] ölümcül komünyonu içinde birleşir.

PENTHESILIA

Erkek arkadaşının boynuna asılmış bazıları için söylendiği gibi:

Kız onu o kadar çok seviyor ki,
Sevgisinden onu bir çırpıda yiyebilir;
Ve ardından, -sözcük sınanmıştır- deli kadın!
İğrenilecek duruma gelmiştir bile çoktan.
Şimdi, sevgili, ben böyle davranmadım.

Bak buraya: ben senin boynuna asıldığımda
Gerçekten de kelimesi kelimesine yaptım;
Ben göründüğü kadar çılgın değildim. [24. Sahne, 2991-2999]

Bakkhalar'ın bu **Kleist** çeşitlemesinde Eros, ölümün nabız atışıdır. Ve Nietzsche'nin Kleist'ı Alman edebiyatının ilk trajik yazarı olarak görmesinde şaşılacak bir yan yoktur.

Nietzsche'nin şifası olmayan deliliğe gömülmezden önceki okunabilen son mektupları "Dianüsos" ve "çarmıha gerilmiş İsa" diye imzalanmıştı. Kısa bir süreliğine bilinci yine yerine geldiğinde, tek bir cümleden ibaret olan bir mektup göndermişti arkadaşına: "Bana yeni bir şarkı söyle: Dünya aydınlandı ve olanca gökyüzü seviniyor!" Bu vecd içindeki çığlık, Euripides'in Mainad'larının Kithairon Dağları'nda gördükleri o Apokalips'in sanrısını içeriyor. Ancak bundan sonra diyonizyak Apokalips'lerin ikincisi gelir: etin çiğ çiğ yenmesi [*omofagie*], önce hayvanlar, sonra insanlar.

Mutlak olana hayranlık duymak tehlikeli bir deneyimdir. Küçük tefler değiştirilir, beden Bakkha dansının tek bir ânını bile kaçırmamalıdır, ancak bütün mistisizmlerin teknolojisi birbirine benzer: Bütün duyuların yükseltilmesinin bedeli öz denetimin kaybıyla ödenir. Her iki diyonizyak çağrı da Conrad'ın kahramanları tarafından iyi biliniyordu. "Bir düşün peşinden gitmek ve yine bir düşün peşinden gitmek, ve böyle-sonsuza dek- usque ad finem" ya da "yıkıcı öğenin içine gömülmek" Conrad'ın üç dilden sözcüklere ihtiyaç duyduğu ilk çağrı Lord Jim'in girişimiydi; ikincisini ise Kurtz *Das Herz der Finsternis*'in (Karanlığın Yüreği. Ç.N.) sonuna kadar duydu. Kozmosun içinde çözülmeye, kendi Ben'in çılgınca övülmesi yakın durur. Dianüsos yabancılaşmaktan kurtulma ve bütün zincirlerden boşanma sözü verir, ancak gerçek özgürlük, nihai özgürlük yalnızca tektir: öldürme özgürlüğü. Ardından çiçek çocuklar güzel katil kadınlara dönüşürler.

Bakkhalar **Euripides**'in **406** ya da **405** yılında Atina'da ölümünden sonra Dianüsos şenlikleri sırasında sergilenmişti. Beyaz taş sıraların ilkinde tanrı için bir yer ayrılmıştı. Orada, tam ortada Dianüsos rahibinin tahtı duruyordu. Öteki Dianüsos tiyatrolarında, Antesteria ya da Lenaia sırasında tanrının maskesi ön sahnenin sütunlarına asılırdı. Dianüsos *Bakkhalar*'ın seyircisiydi. Ancak

acaba hangi Dianüsos?

Jean Genet, *Zenciler* oyununun gösterimi sırasında ister kadın ister erkek olsun mutlaka beyaz derili bir seyircinin olmasını istiyordu. Bu seyirci törenle karşılanmalı, ona "törensel bir giysi" giydirilmeli ve yerine götürülmeliydi. "Oyuncular onun için oynayacaklardır." "Eğer gösterime hiç beyaz derili seyirci gelmeyecek olursa, kara derili seyircilere girişte beyaz maskeler dağıtılabilir, ve eğer kara derili seyirciler maskeleri reddedecek olurlarsa, beyaz bir kukla (bebek) kullanılmalı ve salona oturtulmalıdır."

Zenciler'de ritüel tıpkı *Bakkhalar*'da olduğu gibi basitçe tekrarlanmakla kalmaz, aksine oynanır, şarkı olarak söylenir ve dans edilir, maskelerle, kendinden geçercesine, olanca heyecanla, acımasızlıkla ve teatral güzellikle. Tıpkı Bakkhalar'da olduğu gibi *Zenciler*'de de söz konusu olan kara bir ritüeldir. "Peki ama kara derili dediğin nedir? Ve her şeyden önce: Onun nasıl bir rengi vardır?"

Kara olan görünüştür. Bir zenci, bir beyaz derilinin gözünde karadır. Kara olan yabancılığın renginin birine verilmesidir; dünyayı iki karşıt kutba ayıran bir görünüştür; hem ayıran hem de işaret eden bir görünüş. Beyaz olan yine **Genet**'nin tiyatrosunda bu işaret edilen karanın geri dönüşüdür. Beyaz deriliIer, kendi "karalıkları"nı beyaz derililerin gözünde algılayan zencilerin gözünde "beyazdırlar". **Hegel**'in fenomolojisinde olduğu gibi "efendi" yalnızca "uşağı" için efendidir; uşak ise kendi kendini yalnızca efendisinin gözünde "uşak" olarak görür. "Beyaz deriliIer" yalnızca "beyaz-deriliIer-tarafından-görülen-kara-deriliIer" için vardırlar, ve bu nedenle de *Zenciler*'deki beyaz mahkeme, beyaz maskeler takmış kara derili oyuncular tarafından oynanır.

Bu "beyaz" mahkeme ve beyaz derili seyirciler önünde oynayan kara derili oyuncular beyaz derili bir kadına uygulanan şiddet ve cinayetin "kara" bir ritüelini oynarlar. Kara olan tıpkı her yabancılık gibi aynı zamanda korku ve merak, iğrenme ve kıskançlık, hor görme ve haset, yasak ve şeytana uyma, tabu ve hayranlıktır. Kara olan diyonizyaktır. Kara derili oyuncular gecenin ve güneşin, cinsiyetin ve mitosun o karalığını oynarlar; tıpkı ter ve sperm gibi ruhsuz ve heyecan verici olan o irinli ve parlak karalı-

ğı beyaz derililerin önünde oynarlar. Kara deriliIer, onun tarafını tutmak ve kendilerini ondan kurtarmak için beyaz derililere "négritude"ü oynarlar. Şiddetin kara ritüeli yalnızca beyaz gözlerde var olur. Bu "kara ritüel" *Zenciler*'de tıpkı *Bakkhalar*'da olduğu gibi oynanır.

Gerçek ritüelde ritüelistik jestler ve sözcükler gösterendir, mitos ise gösterilendir. Rahibin jestleri ve sözcükleri ayin sırasında İsa'nın kurban edilişini tekrar-alır ve yeniler. Tiyatroda oynanan ritüel asla gösterilen olmaz, o her zaman gösterendir, ve bütün göstergeler her zaman çift yönlüdür. Sahne üzerindeki ayin yalnızca bir taklittir; tanrıya ya da kutsal şeylere edilen küfür ya da kaba oyun, ya da hem kaba oyun hem küfür. Sunaktan sahneye bu geçiş sırasında ritüelin örtüsü kaldırılır ve tiyatroda güncellenmek suretiyle yıkıma uğratılır.

Bakkhalar sahnelemesi vesilesiyle beş kıtada var olan ve var olmayan bütün ritüelleri araştıran yönetmenler için **Genet**'nin *Zenciler*'i üzerine düşünmek yararlı olabilir. Bu oyun bütün dram tarihi içinde *Bakkahalar*'a benzer bir yapıya sahip olan tek oyundur. Bakkhalar'ı sahnelerken tragedyanın katı kurallarının görmezden gelinebileceğini görüşünde olan yönetmenler, Genet'nin oyununda geçen şu cümleyi de düşünmelidirler: "Yunan ve edepli tragedya, hayatım: Belirleyici olan bütün hareketler sahne gerisinde cereyan eder."

Bakkhalar'da olduğu gibi *Zenciler*'de de cinayet sahne gerisinde işlenir, yani tiyatro konvansiyonu içersinde "gerçektir" Cinayet hem tiyatro binasının dışında hem de tiyatro zamanının dışındadır. Cinayet seyircilerin zamanında ve onların şimdiki zamanında gösterilir. *Zenciler*'deki sahne gerisinde işlenen cinayet siyasi bir cinayettir, bizler cinayetin sömürgeciliğe karşı verilen savaş sırasında bir eylem olduğunu tahmin etmeye mezunuzdur, ancak bu cinayet beyaz gözlerdeki kara ritüelin dışında durur. Bu cinayet mitosun bir tekrarı değildir, olsa olsa mitosun başlangıcı olabilir. Pentheus bir günah keçisi ve Dianüsos'un yedeğidir, tanrının işareti ve figürüdür. Ancak bedeninin kalıntıları sahneye getirildiğinde ortada yalnızca annesi tarafından parçalanmış olan ceset vardır. Sembolik ritüelin aslında bir cinayet olduğu çıkar ortaya.

Cinayet sahne gerisinde işlenmiştir: hic et nunc; şimdi, seyircilerin şimdiki zamanında. Beyaz sıraların ortasındaki beyaz Dianüsos tahtı boş durmaktadır; yalnızca onun tiyatro maskları sütunlarda asılıdır. Gerçek ve sahici olan yalnızca Pentheus'un koparılmış başıdır. Dianüsos artık çoktan yoktur.

Eski kült en az bir yüzyıldan beri bir halk şenliğine ve resmi bayrama dönüşmüştü. Uzak adalarda Dianüsos bayramlarında zaman zaman oğlan çocukları eski geleneğin anısına kamçılanıyorlardı; Lenaia sırasında şarap amforalarıyla geçit alayları düzenleniyordu; Attika'da fallik karnaval geçitleri yapılıyordu. Ancak Dianüsos kültü çoktan kutsal bir orji olmaktan çıkmıştı. Ancak **Euripides**, çoktan Olümpos'taki tanrılara katılmış olan Dianüsos'u geçmişinden ötürü kınamaz.

Bakkhalar, Peloponnes Savaşı'nın üçüncü on yılında yazılmıştı; ilk kez sahnelenişinden hemen hemen iki yıl sonra Atina düşmüştü. Gençliğimin ustası Jerzy Stempowski'nin dediği gibi tarih "zincirlerinden boşanmıştı" Yunan uygarlığı, bir daha asla tam olarak etkisinden kurtulamayacağı en derin sarsıntılarından birini yaşıyordu. Bakkhalar Yunanlılar'ın çılgınlığının tragedyasıdır: İktidardakilerin ve halkların. "Sen bir büyünün tutsağısın / başka bir büyü de sana kâr etmez" [326]. Bu kez perişan kör, Teiresias bütün gerçeği çığlık çığlığa dile getirmiştir.

Aynı tarihlerde yazılmış olan *Ifigenia Auliste*'de bu tanı daha da vicdansızdır: "Yunanistan da senin gibi bir tanrının iradesiyle çıldırmış" [411], der Agamemnon, Menealos'a.

Büyük uygarlık krizlerinin yaşandığı dönemlerde her zaman ortaya çılgın tanrılar ve onlardan daha da çılgın peygamberler çıkmıştır. Peloponnes Savaşı sırasında Peloponnes'te doğudan, güneyden ve kuzeyden gelen, orji kültü ve kanlı kurban talebinde bulunan yeni tanrılar çıkmıştır ortaya: Attis, Sabazios ve Adonis, Bendis, Kybele ve Mısırlı Isis. Dianüsos'un maskesi daha yüzyıllar boyunca sütunlara asıldı; ancak ardından ilk kez gerçekten kesik bir başın bir mızrağın ucuna takılı olduğu halde seyir yerinde göründüğü bir zaman geldi. **Plutarkhos** *Romalı Kahramanların Hayatı*'nda, Bakkhalar'ın gösterimi sırasında Kral Orodes'in oturduğu parterin önüne Crassus'un kesik başının nasıl getirildiğini an-

latır:

Crassus'un kesik başı kapıda belirdiğinde, masalar henüz getirilmişti, ve adı Tralleis'li Iason olan trajik bir oyuncu Euripides'in Bakkhalar'ından Agaue'nin sahnesini oynamaktaydı. Seyirciler onu alkışlarlarken Silakes salonun kapısına geldi, secdeye vardı ve Crassus'un başını orta yere attı. Parterde oturanlar sevinç çığlıkları atıp deli gibi alkışlarlarken, kralın emri üzerine uşaklar Silakes'e yer gösterdiler; ancak Iason, Pentheus maskesini korodakilerden birine verdi, Crassus'un başını kaptı ve yüksek bir Bakkha coşkusu içinde şu dizeleri söyledi: "Dağlardan / yeni kesilmiş bir sığır getirdik eve / çünkü avımız uğurlu geçti!" Bu genel olarak büyük sevinç yarattı. Ancak koroyla karşılıklı olarak dizeler söylenmeye başladığında: "İlk hamleyi kim yaptı?" / "Bu onur benim payıma düştü", Maxathres yerinden fırladı –oraya henüz gelmişti- ve sanki ötekinin değil de bunun altının çizilmesi onun içi daha önemliymiş gibi kesik başı tuttu. Kral sevinç içersinde ona bilindik hediyeleri verdi ve Iason da bir Talent aldı. – Crassus'un seferinin tragedyası böylesi bir finalle son buldu.

Uzun zamandır bilindiği gibi tarih sonuçta her zaman mitostan daha güçlüdür. Ancak bu kez *Bakkhalar*'ın nihai yorumunu yapan tarih oldu. Pentheus'un başı, Roma orduları tarafından yıkılan bu tiyatroda Romalı triumvirle yer değiştirdiğinde, Plutharkos'un doğru olarak belirttiği gibi, *Bakkhalar* yalnızca acımasız bir fars olarak kalır.

Ek Bölüm

ORESTES, ELEKTRA, HAMLET

1

Oidipus, babasını öldürdüğünü ve annesiyle evlendiğini öğrenmiş olan insandır. Her ne kadar yabancı bir geçmiş gibi üzerine çöküyorsa da kendi geçmişi olan bir geçmişin muhasebesini yapmak zorundadır. Antigone, erkek kardeşinin cesedinin üzerine bir avuç toprak atabilmek için devletin yasalarını çiğnemek zorundadır. O ölüm cezasıyla cezalandırılacak bir hareket için karar verecektir. Orestes, babasının öcünü almak için, babasının katillerini öldürmek zorundadır: öz annesini ve onun sevgilisini.

Hemen hemen bütün tragedyalar iki, üç cümleyle özetlenebiliyor. Bu tragedyalar daha çok bir durumdur. Bu tragedyalar, bu sözcüğü tiyatroda kullandığımız anlamıyla bir durumdur. Durum kahramanla dünya arasında bir ilişkidir, kahramanla öteki figürler arasında bir ilişkidir. Durum her zaman şimdiki zamandır. Oidipus tragedyası her şeyin olup bittiği anda başlar. Oidipus geçmişini öğrenir, ondan sonra kendi kendisiyle ne yapacağına karar verecektir. Antigone'nin tragedyasının başı Antigone'nin erkek kardeşini gömmeye karar verişidir. Antigone seçimle karşı karşıyadır. Orestes tragedyaları kahramanın Mükene'ye gelmesiyle başlar. Orestes eyleminin öncesindedir, ölümünün öncesindedir, onun kendi suçu olacak olan ötekilerin suçunun öncesindedir. Tragedyadaki durum her zaman şimdiki zamandır, ancak bu durum kendisini belirleyen bir geçmişe ve kehanette bulunulan bir geleceğe demir atmıştır. Durum kahramanın karakterinden bağımsızdır, adeta dışarıdan yüklenmiştir. Tragedya durum tarafından belirlenir, Antigone'nin, Oidipus'un ya da Orestes'in karakteri tarafından değil. Durum diyalogtan bağımsızdır, diyalog bize yalnızca durum hakkında bilgi verir. Durum, tragedyanın belli ölçülerde

koşuludur, her tragedya durumun yalnızca bir tek dramatik aktarımıdır, bir çokları arasından yalnızca bir tanesinin. Trajik durumlar belli bir anlamda nihai ve örnektir. Sanki sınırlı ve belli sayıda örneğe bağlanabilirmiş gibi görünür. Bu örnekler temel trajik yapılar ya da tragedya modelleri olarak tanımlanabilirmiş gibidir. Yazılı olarak sabitlenmiş tragedyalar yalnızca bu modellerin değişik aktarımlarıdır.

Mitos kendisinin hiçbir aktarımıyla özdeş değildir; mitos, her türlü aktarımdan bağımsız olan "değişmez bir yapı"ya sahiptir. Mitos kendisini yalnızca aktarımın dil düzeyindeki çözümlemesine dayanarak anlaşılır kılmaz; mitos kendini fonem ve morfemler düzleminde yorumlatmaz; daha üst düzey semantik birimler düzleminde de yorumlatmaz. Mitos adeta bunların dışında ya da daha ziyade bunların üzerinde bulunur. Tıpkı tragedyanın diyaloğun adeta dışında ya da üzerinde bulunuşu gibi. Kitto çok isabetli olarak şunları yazar: " bir Yunan tragedyası –bu düşünülebilir olduğu oranda- sözcükler olmasa da trajik olurdu, çünkü tragedyanın anlamı doğrudan yapının içine örülmüştür."[1] Mitosların iki farklı zamanı vardır: tarihsel zaman ve meta-tarihsel zaman; içinde meydana geldikleri zaman, ve zaman dışı geçerlilikleri. Mitoslar her çeviride anlaşılırdırlar: bir dilden başka bir dile çevirileri, bir uygarlıktan başka bir uygarlığa, bir dinî sistemden başka bir dinî sisteme. Trajik durumun da iki zamanı vardır: tarihsel zamanı ve evrensel geçerliliği. Yapı çözümlemesi kendi ilkelerinden oluşur: Yorumda tutumluluk ve metafizik koşullardan vazgeçiş. Bu bir model inşa etme denemesi ve bu modelin değişken aktarımlarının tanımlanmasıdır.

Tragedya kuramcılarının büyük bir çoğunluğu sözcükleri kullanır: beceri, kader, talih, kötü kader, önceden belirleme. Bu çoğunluk trajik olanın sabit bir özelliğinden çok "zorunluluk"tan söz eder. Kuşkusuz çoğu Yunan tragedyasında olduğu kadar Racine'in ve **Shakespeare**'in tragedyalarında da gelecek, ya da basitçe aksiyonun çözümü bir biçimde önceden söylenir ya da zamanından önce bildirilir. Bu ya doğrudan, koro şarkılarında ve kehanet yoluyla (kehanetler, rüyalar) olur; ya da dolaylı olarak, çatışmanın çözümünü ihbar eden çatışmanın gidişatı yoluyla olur. Ge-

lecek zaten tragedya kahramanlarının üzerinde bir yüktür. Bu kahramanlar başkaca dramatik türlerin kahramanlarından çok daha geleceğin bilinci içindedirler.

Ben, geleceğin önceden söylenmesini tahmin, kehanet olarak adlandırmayı öneriyorum. Kehanet ve tahmin nötr kavramlardır. Ben bunları meteorologların yaptığı gibi kullanıyorum. Yarın havanın güzel olacağı ya da yağmur yağacağı tahmin ediliyor, rüzgârlar batıdan ya da kuzeyden esecek. Bir tahmin bir var sayımdır; yerine gelebilir ya da yanlış çıkabilir. Zaman zaman olasılık büyüklüğü olarak tanımlanabilir. Neyin olacağını, belli bir olasılıkla önceden söyler. 0 ile 1 arasındaki bütün büyüklükleri alabilir. Yanlış bir tahmin de bir tahmin olarak kalır. "Zorunluluk" 1 ya da 1'e yakın bir olasılık değeri olan bir tahmindir. Olanaksızlık da bir tahmindir, değeri 0 ya da 0'a yakındır. Tragedyanın kehanetleri yerine gelir ya da gelmez, ya da beklenene aykırı seyreden bir biçimde yerine gelir. Ben olsam, kehanetin gerçekleşen o kısmını var olan tragedya modelinin değişmeyen yapısı olarak tanımlardım. İnsan her tragedyaya bir küme olarak bakabilir. Bu küme tragedyanın bütün figürlerini, tragedya aksiyonlarını ve tragedya olaylarını kapsayabilir. Kümenin belli bir öğesi kendini her zaman ana kümeden ayıracaktır. Bu durumda kümenin geri kalanı bu öğe bağlamında tamamlayıcı küme olarak görev yapacaktır: Orestes, Elektra, Hamlet bağlamında "ötekiler"; "ötekiler – işte bu tragedyaların tamamlayıcı kümesidir.

"Kader, dışarıdan kahramanın karşısına gelendir", diye yazar **Lukács** *Modern Dramın Sosyolojisi Üzerine* adlı yapıtında[2]. Kahramanın kaderi yalnızca o tamamlayıcı küme karşısındaki özgürlüktür. Yani ötekilerin karşısındaki özgürlük. Bu özgürlük ötekiler tarafından alınan kararın, yapılan hareketin ya da girişilen eylemin aksiyonundan bağımsızdır. "Özgürlük" ve "zorunluluk" yalnızca kahramanla tamamlayıcı küme arasındaki ilişkilerin bütünüdür. Tragedyada tanrılar varsa, bu tanrılar tamamlayıcı kümeye aittirler. Eğer tanrılar yoksa, eğer tragedya boş gökyüzünün altında oynanıyorsa tamamlayıcı küme yalnızca öteki insanlardan ve onların aksiyonlarından oluşur. İnsan böyle bir tamamlayıcı kümeyi yalnızca tragedyanın ana kahramanları için oluşturamaz. "Ötekiler"

yalnızca Hamlet'in, Orestes'in ya da Oidipus'un bakış açısıyla var değildirler, "ötekiler" Ophelia, Klümnestra ya da Kreon için de vardırlar. "Ötekiler" onların da dramatik kaderidirler. Bu nedenle insan her zaman en azından iki kehanette bulunabilir: Biri bütün küme için, öteki de kahraman için, başrol oyuncuları için ya da herhangi bir kişi için, hatta dramın kadın figüranları için bile. Bu tahminlerin birbiriyle örtüşmesi gerekmez, birbirlerine aykırı bile olabilirler. Fizikte küme ve kümenin öğelerinden biri için, olay serisi ve tek bir olay için yapılan tahminler birbirlerinden kesin olarak ayrılır. Mikro dünyada kehanet seri için belirlenmiştir, oysa bir tek elektron için kehanet, elektronun yeri ve zamanıyla bağlantılı olarak 0'a yakın tahminsel bir olasılık olabilir.

Daha basit bir örnek seçelim: Rulette her oyunda, kürenin kırmızı alanda durma olasılığı 1/2'dir. Kürenin siyah alanda durması da bir o kadar olasıdır. Buna rağmen Monte Carlo'daki kumarhaneler açıldığından bu yana kürenin arka arkaya 18 kez kırmızı alanda durduğu hiç görülmemiştir. Tabii ki böyle sonucun olası olduğu hesaplanabilir ve bu olasılık kırmızı ve siyahın başka her türlü serisinin devreye girme olasılığına eşittir. İnsan 18 kez arka arkaya siyahı ya da 18 kez arka arkaya kırmızıyı daha kolay aklında tutabilir. Bunlar sınırda durumlardır, ancak yalnızca psikolojinin bakış açısıyla böyledir bu. Yani oyuncular için böyledir, ama rulet için değil. Rulet psikoloji filan tanımaz.

Şimdi 17 kez arka arkaya siyaha oynayan –bu arada küre her oyunda kırmızıda duruyor olsun- bir oyuncuyu düşünelim. Onsekizinci turda oyuncu yine siyaha oynar ve küre yine kırmızıda durur. Ruletin olasılığı içersinde bunda olağanüstü bir yan yoktur; belli bir süre sonra, daha önce ya da daha sonra, böyle bir serinin gelmesi gerekir. Peki ama oyuncu için durum nasıl gözükmektedir? Onsekiz oyundan oluşan kısa bir seri içinde bunun onun, tam da onun başına gelmesi gerekir. Monte Carlo'da başına böyle bir şey gelen ilk oyuncu olarak. O kaderin olağanüstü şeytanlığından yakınmayı meşrulaştırmış gibidir. Ve kaderin kendisine özellikle acımasız davrandığına inanmak için yeterince nedeni vardır.

Eğer bu kişi bir matematikçi değilse, bu durumda aynı zamanda üç tahminin yerine geldiği konusunda onu ikna etmek zor ola-

caktır. On yedi kez kırmızı geldikten sonra bir kez daha kırmızının geleceğine dair tahmin tam'dır. Rulette bir kereliğine on sekiz kez kırmızı serisinin geleceği tahmininde bulunulabilir. Ve üçüncü ve son tahmin bizzat oyuncunun kendisi içindir: Monte Carlo'da on sekiz kez arka arkaya siyaha oynayacağı ve on sekiz kez kaybedeceği tahmini. Bunun ruletin değil, onun başına geleceği tahmini. Bu son tahmin tabii ki son derece küçük bir olasılıktır. "Kaderin şeytanlığı" burada, iki farklı olasılık serisinin çarpışmasından başka bir şey değildir. Mekanizmanın olasılığı ve oyuncunun olasılığı, dünyanın olasılığı ve trajik kahramanın olasılığı.

Bir asker bir el bombası attığında, parçaların yayılacağı alanın yarı çapı hesaplanabilir, ancak tek tek parçaların tam olarak nereye düşeceği önceden kesin hesaplanamaz. Belli bir bölgenin ölümlülük hesaplaması yapılabilir, ama tek tek ölümlerin kesin zamanı önceden bilinemez.

Bu durum savaşta iyice belirgin olarak çıkar ortaya. Bir sürü insan ölür ve bu insanlardan birinin ölümünün son olacağı önceden bilinir. Ve yine de en son şehit düşen askerin ölümü bize trajik gelir. Savaş için tahminler hem ilk hem de son ölüm hakkındadır. Ancak bir tek asker için tam da onun ölen son asker olacağına ilişkin olasılık inanılmayacak kadar azdır, tahmin inanılmayacak kadar zayıftır. Tam da bundan ötürü, kaderin bu askere özellikle acımasız davrandığı ortaya çıktığı için, son kurban bağlamında trajik olanı duyumsarız. Burada da iki farklı olasılık serisi çatışmaktadır: bütün savaş için anonim olasılık ve bir adı ve soyadı olan belli bir insan için olasılık. Bu aynı zamanda trajik durum ve trajik karşıtlıktır.

2

Orestes hakkında Yunan tragedyası ve Hamlet hakkında Elisabeth dönemi tragedyası ana öyküye ilişkin oldukça eski aktarımlara (*basis-plot*) dayanır.[3] **Homeros** *Odüsseia*'da Agamemnon'un, Klütaimnestra'nın, Aigisthos'un ve Orestes'in öykülerine değinir; Saxo Grammaticus'un 13. yüzyıl başına tarihlenen Danimarka ef-

sanesi *Hamlet* öyküsünün ilk bilindik çeşitlemesidir. Her iki destan aktarımının karşı karşıya gelmesi dikkat çekicidir: Adlar farklıdır, ancak dramın aksiyon akışı ve temel öğeleri özdeştir.

Odüsseia'da Troya Savaşı'na giden Agamemnon, Klütaimnestra'yı Mükene'de bırakır. Onun vasalı ve yeğeni olan Aigisthos sürgünden geri gelir, tahtı ele geçirir ve kralın karısıyla evlenir. Agamemnon savaş bittikten sonra eve döndüğünde Aigisthos ve onun koruması tarafından öldürülür. Aradan yedi yıl geçer, Orestes sürgünden geri döner ve Aigisthos'u öldürür. Klütaimnestra'nın kaderi meçhuldür, biz yalnızca cenaze töreninden sonraki akşam yemeğinin Aigisthos ve Klütaimnestra için hazırlandığını öğreniriz.

> tanrısal Orestes
> (...)
> kendisini ünlü bir babadan eden adamı
> Yomsuz anasını, korkak Aigisthos'u gömdü,
> ölü şöleni verdi tekmil Argoslular'a. [*Odüsseia*, III. Böl., 306, 309]

Menelaos, Troya'dan savaş ganimeti yüklemiş olan donanmasıyla geri döndüğünde, Mükene'ye zenginlik ve düzen de geri gelir. Orestes'in yaptıkları kimsecikler tarafından sorgulanmaz. Homeros Orestes'in yaptıklarını "tanrılara denk" diye tanımlar, ve Nestor, Telemakos'a Orestes'i örnek olarak gösterir:

> Arkada bir oğul bırakmak ne iyi!
> Orestes aldı ünlü babasının öcünü.
> O da Aigisthos'u tepeledi bir gün.
> Sen de bu güzelliğin, bu çalımınla, dostum
> yürekli ol, övsün torunların biri seni. [*Odüsseia*, III:Böl., 196-200]

Taht, Orestes'e miras kalır.

Danimarka efsanesinde cesur Wiking Horvendillus, Norveç Kralı'nı öldürür, Danimarka Kralı'nın kızı Gerutha'yla evlenir ve ondan Amlethus adında bir oğlu olur. Horvendillus, erkek kardeşi Fengo tarafından kahpece öldürülür. Fengo tahtı ele geçirir ve Horvendillus'un dul karısıyla evlenir. Genç prens Amlethus sürgüne gönderilir, ardından Fengo onun öldürülmesini emreder. Amlethus suikasttan kurtulur, memleketine geri döner ve Fengo'yu öldürür. Kral olur, düzen ve zenginlik kısa süreliğine Dani-

marka'ya geri gelir. Amletheus'un annesi Gerutha'ya ne olduğu Danimarkalı tarihçiler tarafından belirtilmez, tıpkı **Homeros**'un Klütaimnestra'nın sonunun ne olduğunu belirtmemesi gibi

Klütaimnestra ilk kez olarak, İ.Ö. 7. yüzyıl sonu 6. yüzyıl başına tarihlenen ve Delfi kehanetleriyle bağlantılı olan lirik şiirlerde bir oyun kişisine dönüşür. Bu şiirlerde cinayete ortak olur ya da bizzat kendisi öldürür ve bunun üzerine Orestes tarafından öldürülür. Orestes artık yalnız değildir, yanında kız kardeşi Elektra vardır. Orestes artık bir anne katilidir. Cezalandırılması gerekir. Bu *Oresteia*'nın çeşitlemeleri farklı farklıdır, ancak bunların her birinde Erinüs'ler ortaya çıkarlar. Orestes, Apollon tarafından korunur ve Furia'lar tarafından kovalanır. Orestes'e hayatının sonuna kadar acı çektirilir ya da en sonunda günahlarından arındırılır. Ama asla Mükene'nin hükümdarı olamayacaktır.

Oresteia'nın Delfi çeşitlemesinde trajik karşıtlık ilk kez olarak açıkça çıkar ortaya. Daha önceleri birbirine uygun ve kuşkuya yer bırakmayan kesintisiz bir intikam dizgesiyle karşı karşıyaydık. Orestes'e taht miras kalmıştı, hikâye böylece bitiyordu. Şimdiden itibaren iki farklı yumak söz konusudur: Babanın intikamının hikâyesi ve sorumluluğun hikâyesi. Ortaya Orestes durumu çıkmıştır; bu durum bir anahtar pozisyon içerir, Orestes'in eylemden önceki ve sonraki durumu.

Malzemenin destansı ve lirik aktarımları yalnızca bir tek zamanı tanır: geçmiş. Olup bitmiş olan anlatılmış bir hikâyeyi sunar. Tragedyanın başı Oresteia'nın iki ayrı zamana ayrılmasıdır: olmuş olan olay ve olan olay. Orestes tan vakti Mükene'ye varır, aynı gün akşama doğru Klütaimnestra'yı ve Aigisthos'u öldürür. Rulet durmaksızın dönmektedir, onun bir geçmişi, bir geleceği ve bir şimdiki zamanı vardır; oyun oynayan kişi ise şimdiki zamanda kırmızıya ya da siyaha oynar. Tragedya yalnızca şimdi zamanda geçer.

Her dramatik yapıt şimdiki zamanda oynar, ancak tragedyada geçmiş doğrulanır ve gelecek önceden söylenir. Tragedya, belli bir geçmişle belli bir gelecek arasına gerilmiş olan bir şimdiki zamanda geçer.

Aiskhülos'un *Oresteia*'sı bir üçlemedir, yani üç şimdiki zamanı vardır: Klütaimnestra'nın Agamemnon öldürülmezden önceki

durumu; Orestes'in intikam almazdan önceki durumu; Orestes'in eylemden sonraki durumu. Bu üçlemenin her bölümü, bir sonraki bölüm için bir kehaneti dile getirir. Orestes, annesini öldürmesi için Erinüs'ler tarafından kışkırtılır. *Adak Taşıyanlar*'da Furia'ları yalnızca Orestes görür. Ancak bunlar salt onun düş gücünün ürünleri değildir.

[1053] Acının gösterdiği kâbus değil bunlar.
Annemin kızgın intikam köpekleri.[4]

Ömenitler'de sahne üzerinde hazır olacaklardır. Canlı canlı ve kan kokarak. **Sofokles**'te Orestes'in ve Elektra'nın yalnızca bir tane şimdiki zamanı vardır. Bu şimdiki zamanda sonsuza kadar anne katili olarak kalacaklardır. Erinüs'ler gereksizdirler. Devam diye bir şey söz konusu değildir. **Sofokles**'in Orestes'i ve Elektra'sı sonsuza dek annelerinin cesetleriyle birlikte kalırlar.

Euripides'in *Elektra*'sının finalinde Erinüs'ler yerine tanrısal ikizler Kastor ve Pollux bir gondolun içinde gözükürler. Dehşet içindeki anne katillerine, onların bir yanlışlığa kurban gittiklerini söylerler; Zeus bu cinayetin işlenmesini hiç istememiştir, Apollon'un ise Orestes'i bu kadar ileri, ta cinayete kadar götürmeye hakkı yoktur. Her şey başından itibaren bir yanlışlık ve bir yanlış anlama olmuştur. Tanrılar insanlarla alay etmişlerdir. Troya Savaşı gereksizdir, çünkü Helena Troya'ya hiç ayak basmamıştır ki; tanrılar onu Mısır'a götürmüşlerdir; Helena orada Menelaos'un geri dönmesini beklemiş, Artemis tarafından kurban edilmemiştir; tanrılar onu son anda kurtarmış ve havaya kaldırmışlardır. Oresteia alaya alınır ve mistiksizleştirilir.

Ancak kehanet gerçekleşir: Orestes birini öldürmüştür ve Erinüs'ler Dioskur'ların kehanetlerine uygun bir biçimde onu kovalayacaklardır, ta ki –**Aiskhülos**'ta olduğu gibi- Areopagos'un verdiği bir hüküm onu serbest bırakana dek. Kehanet bir enformasyondur. Yani bilindiği gibi bir gönderici, bir alıcı ve bir haber söz konusudur. Ancak bu tragedyadaki durum alışılmışın dışındadır: Alıcı saftır, haber gerçektir, yalnızca göndericinin birdenbire yanlış olduğu çıkar ortaya. "Yoksa benimle konuşan, yalnızca tanrıya benzeyen bir lanetli ruh mu?" [Euripides, *Elektra*, 979][5] der Orestes

birdenbire doğan bir kuşku içinde. Her zaman olduğu gibi: Apollon'un, Agamemnon'un çocuklarını yeni bir cinayete sürüklemeye hakkı yoktu. Son deyişte Kastor havada asılı duran bir sepetin içinde Dioskur'lar adına otoriter bir biçimde şu saptamada bulunur: "Sana da, Phoibus'a da yüklüyorum / Bu kanlı eylemi" [1296]. Tanrısal ironi enformasyon kuramının dilinde işte böyle söylenmektedir.

Shakespeare'de de bu tragedya modeli içersinde bütün kehanetler yerine gelir, ancak Orestes-Hamlet burada ilk kez olarak ölür. İntikam döngüsü kapanır. Cesetlerle dolu Elsinor'a Fortinbras gelir, tıpkı Oresteia'da Menelaos'un gelişi gibi. Ancak onunla birlikte Mükene'de düzenin ve adaletin yeniden sağlanıp sağlanamayacağı belirsiz kalır.

Ancak şimdilik her türlü yorumdan biraz uzaklaşalım. Önce bütün Oresteia çeşitlemelerinin sabit öğelerini, onların temel yapısını bulup ortaya çıkarmalıyız. Bu yapıda üç ölüden oluşan bir zincir vardır: Agamemnon'un ölümü, Klütaimnestra'nın ve Aigisthos'un ölümleri, ve buna karşılık olarak: Hamlet'in ölümü, babanın, Gertrud'un ve Claudius'un ölümü. **Shakespeare**'de Gertrud'un ölümü rastlantısaldır ya da intihardır; ancak ölüm biçimi yapı çözümlemesinde bu ölümün temel oluşturan karakterinde hiçbir şeyi değiştirmez. İnsanın temel durumu, ölmek zorunda olduğudur. Ölüm biçimi insan var oluşunun temel oluşturan karakterinde hiçbir şeyi değiştirmez. Son bakış açısından bakıldığında ölüm biçimi önemsizdir. Önemli olan ölmek zorunda olduğumuzdur, nasıl öleceğimiz hiç fark etmez.

Buna karşın ölümlerin sırası anlamlıdır. **Aiskhülos**'ta önce Aigisthos öldürülür, ardından Klütaimnestra. **Sofokles**'te önce Klütaimnestra, ardından Agamemnon öldürülür; **Shakespeare**'de sonuç itibariyle Gertrud ilk sırada ölür, ardından Claudius. İktidarı zorla ele geçiren kişinin öldürülmesi klan boyu intikamın dairesini kapatır; annenin tragedyanın sonunda, ikinci sırada öldürülmesi özellikle acımasızdır. Aigisthos'un öldürülmesiyle baba intikamının belirleyici olduğu tragedya biter; Klütaimnestra'nın tragedyayı bitiren öldürülmesi Orestes'e bir de anne katili olmayı yükler. Bu tragedya modelinde iki çatışma ve iki tema vardır.

İkinci yapı öğesi, o l m u ş o l a n 'ın o l a n 'dan ayrılmasıdır. **Aiskhülos**'un *Oresteia*'sının orta bölümündeki, her iki *Elektra* tragedyasındaki ve **Shakespeare**'deki dramatik aksiyon Orestes-Hamlet'in geri gelişiyle başlar. Olmuş olan klanın tarihi ve kuşaktan kuşağa geçen bir dizi cinayeti oluşturur; öldüren ve öldürülen hükümdarların tarihidir bu. **Aiskhülos**'ta bu hikâye tanrılara ve onların insan ardıllarına kadar geri gider, tarihe dönüşen bir teogonidir. Tantalos cinayetiyle başlar, Areopag'ın asılmasıyla biter. Geçmiş bütün küme için ve Orestes'in dramatik kaderi için bir kehanettir. Ancak Orestes'in durumu bunun dışında bir başka kehaneti daha kapsar: sorumluluğun ve cezanın kehanetini. Bu kehanet şimdiki zamandır, yani seçimin durumudur: öldürmek ya da öldürmemek. Öldürmek toplam küme için bir kehanettir. Geri kalan her şey, yani Orestes-Hamlet'le dünya arasındaki bütün ilişkiler, Orestes-Hamlet'le ötekiler arasındaki bütün ilişkiler, bu tragedya modelinde işlev değişkenleridir.

Mükene, Atina'daki Akropolis gibi beyaz mermerden yapılmış değildir. Lanetli Atrid soyunun kraliyet sarayı görkemli gri ve kırmızı taş bloklarından yapılmıştı, bugün çorak olan, üzerinde ağaç ya da çalı bulunmayan, yalnızca güneşten kurumuş, sarı otların yetiştiği bir dağın doruğunda bulunmaktaydı. Daha sabahın erken saatlerinde taşlar gürül gürül yanan sobalar gibi sıcaktır. Mükene'de hava boğucudur. Agamemnon'un mezarı aşağıda vadide, bu alev alev yanan dağdan birkaç yüz metre uzaktadır. Bu mezar koni biçiminde devasa bir kubbeyle örtülü bir odadır. Ses duvarlarda yankı yapar ve katlanarak geri döner. İnsan bu mezara tıpkı gecenin içine girer gibi girer.

Bütün bu tragedyalarda baba mevcuttur. Agamemnon'un mezarı üzerinde Orestes bir tutam saç kurban eder; Klütaimnestra bu mezardan korkar; **Euripides**'in Aigisthos'u nefret içinde taş yağmuruna tutar bu mezarı. **Aiskhülos**'ta mezar bir tepe yığını olarak bütün oyun boyunca sahnenin üzerinde durur. Eğer kader, "dışarıdan kahramanın üzerine yüklenen," bir şeyse, o zaman baba **Aiskhülos**'ta ve **Shakespeare**'de tamamlayıcı kümenin ilk sırasında yerini alır. Hatta *Hamlet*'te iki kez bizzat aksiyona müdahale eden bir oyun kişisidir. "Babamı yolla ki bana toprak / Korusun beni

bu kavgada!"(*Adak Taşıyanlar*, 489) Bütün Hamletler'in en yaşlısı da aynı biçimde sorumluluğun yükünü sahne üzerinde babaya yükler.

Dramatik anlamda kader kahramanın üzerine uygulanan baskıdır. *Adak Taşıyanlar*'da koro, Orestes ve Elektra'yı ilk sahneden itibaren kışkırtır.

[119] ELEKTRA

Onlar için ne demeli? Söyle bu cahile.

KOROBAŞI

Üzerlerine bir uğursuzluk ya da bir insan gelsin.

ELEKTRA

İntikam almaya mı, hüküm vermeye mi?

KOROBAŞI

Ölüme ölümle karşılık vermeye dersen yeter.

ELEKTRA

Tanrıların önünde günah değil mi böyle sözler?

KOROBAŞI

Kötülüğe kötülükle karşılıktan başka nedir ki bu?

Kahramanlar her zaman şimdiki zamandadırlar, ama **Aiskhülos**'un korosu üç zamanın üçünü de cisimleştirir: geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman. Bu koro sahnenin üzerinde mevcut olan, durmaksızın cinayet zincirinin bütün halkalarını anan ve intikam döngüsünün tekrar edeceğini bildiren geçmişte olup bitenin belleğidir. **Sofokles**'te ve **Euripides**'te koro Elektra'nın yoldaşlarından ve Mükeneli kadınlardan; **Aiskhülos**'ta savaşta ganimet olarak alınmış Troyalı kadınlardan oluşur. Koronun Klütaimnestra'ya ve Aigisthos'a olan nefreti burada dramatik olarak gerekçelendirilmiştir; bu kadınlar Troya'nın yıkımını unutmamışlardır; bu yıkım onların kendi geçmişleridir. Atrid soyunun yenilgisi onların zaferi olacaktır.

Aiskhülos'un korosu tragedyanın aktörlerinden biridir. Her iki *Elektra* oyununda koro yalnızca tanık ve yorumcu olacaktır. **Sofokles**'te koro tirandan korkar, gerçek ürkek köylü kadınlardan izler taşır. **Euripides**'te koro en lirik olanıdır, şarkıları **Brecht** şarkılarına benzer, bu şarkılar başka bir düzlemdedir, aksiyona yabancıdır.

Tragedyada geçmişin şimdiki zamana getirilmesi gerekmekte-r. Orestes'in şimdiki zamanı sabahın alacasından akşamın alaca-na kadar sürer; Klütaimnestra'yla yalnızca bir kere karşılaşır; bu a onu öldürdüğü sahnedir. Yeni bir figür koronun işlevini üstlen-ıelidir. Şimdi Elektra her sözcükle geçmişi hatırlatacaktır. O sah-e üzerindeki canlı geçmiş olacaktır. Orestes, öldüren kişidir. Elek-ra ise unutmayan ve öldürmeyen kişidir.

[258] Sizden utanıyorum, ey kadınlar! Çok ağladığım için aşırı bir yese kapıldığımı zannedeceksiniz. Fakat bana edilen haksızlık beni buna mecbur ediyor, affedin. Nasıl olur da asil bir kadın, babasına edilen hakaretlerin gün geçtikçe azalacağına çoğaldığını görür de, benim gibi hareket etmez? Evvela annem, beni doğuran annem en büyük düşmanım oldu; sonra kendi evimde babamın katilleriyle beraber yaşıyorum; onlar bana emrediyorlar, ihtiyaçlarımı temin eden de onlar, benim mahrum eden de yine onlar. Aigisthos'u babamın tahtında oturur gördükçe, babamın elbiseleriyle, onu öldürdüğü ocağın önünde şaraplar dökmesini seyrettikçe ve nihayet, bu taşkınlık hepsinin ağırı, babamı öldüreni babamın kendi yatağında, sefil anamla (o alçakla beraber yatana ana denebilir mi?) birlikte gördükçe, günlerimin nasıl geçtiğini tahmin edersiniz.[6]

(Sofokles, *Elcktra*)

Elektra, bütün aile ve mevkii ayrıcalıklarını yitirmiş bir kral kızıdır. **Sofokles**'te evlenmemeye mahkûm edilmiştir; **Euripides**'te ise ne bakire ne de kadındır. Ona layık görülen sosyal pozisyon elinden alınmıştır. Sözcüğün en somut anlamıyla yabancılaştırılmıştır. Baskılı bir durumda, temel ve aynı zamanda da zorlayıcı bir seçim durumundadır: Tamamen onay vermek ve tamamen reddetmek arasında; kaderine razı olmak ve kaderine razı olmaktan kaçınmak arasında; annenin babasını öldürdüğü bir dünyayı kabul etmek ve bundan doğacak bütün vargılarla birlikte bu dünyayı reddetmek arasında bir seçim. Elektra ve kız kardeşi Khrüsothemis arasındaki kavgada, tıpkı Antigone'yle Ismene arasındaki kavgada olduğu gibi, bütün büyük karşıtlıklar mevcuttur: Ölülere karşı sadakat ve yaşayanlara karşı sadakat; hükümete karşı başkaldırı ve hükmedenlere karşı itaat; vazgeçme ve uzlaşma. Elektra'dan unutması istenmektedir; o, unutan kişi değildir. Elektra'nın belleği işte o güncellenmiş geçmiş ve intikamın habercisidir.

Elektra, Orestes'i intikam için kışkırtmaz; Elektra'nın durumu Orestes'in eylemi için psikolojik bir motivasyondur. Bütün büyük Orestes tragedyalarının dramatik aksiyonu cinayet anının geciktirilmesini ister; Elektra figürünün devreye sokulması bu gerekli geciktirmeyi sağlar. **Shakespeare'**in Hamlet'i içersinde asıl Orestes aksiyonunun başladığı an kesin olarak saptanabilir bir andır. Bu an Hamlet'in Ophelia'nın açık duran mezarının içine atladığı beşinci perdenin beşinci sahnesinin sonuna doğrudur. Elektra, Lacarrières'nin muhteşem ifadesine göre "görünürde yaşar", Orestes ise "görünürde ölüdür."[7] Onun Ophelia'nın mezarına atlaması, Leartes'in aynı mezara inmesi gibi, yalnızca birer tiyatro durumu, birer tiyatro hareketi değildir; bunlar görünürde ölümün teatral işaretleri ve gerçek ölümün habercisidir. Bu sahneden itibaren **Shakespeare** tıpkı Yunan tragedyalarında olduğu gibi, zaman ve mekân birliği gözetir. Kehanet yerine gelecektir. Kehanet, tıpkı Yunan tragedyasında olduğu gibi tanık rolünde sahneye gelecek olan bütün saray mensuplarının huzurunda gerçekleşecektir. Kehanet törensi bir biçimde gerçekleşecektir, saray seremonisi, düello ritüeli ve şövalyelere özgü cenaze töreni liturjisi, fanfarlar ve savaş davullarının gümbürtüsü altında bu gerçekleşmeye eşlik edecektir. Hamlet'in bedeni dışarı taşınacak, Claudius'un ve Gertrud'un bedenleri ise tıpkı Yunan tragedyasında olduğu gibi sahnenin üzerinde öylece bırakılacaktır. *Hamlet'*in dramatik yapısı, tıpkı Yunanlılar'da olduğu gibi, aynı geciktirme ilkesini içerir. Bu dramatik geciktirme, klasik yorumlamalara göre, Hamlet'in tereddüdüdür. Hamlet, eylemin yükünü taşıyamayacak kadar zayıftır. Bu geleneksel, psikolojik yorumlama yetersiz gibi gözükmektedir. Hamlet'in "tereddüt"ü onun karakterinden kaynaklanmaz; tersine, onun içinde bulunduğu durumdan kaynaklanır. Beşinci perdenin ilk sahnesinin sonundan itibaren Hamlet, Orestes'le aynı durum içindedir; bu arada ilk dört perde boyunca Elektra'yla aynı durum içindedir.

Hakları elinden alınmış, babasının katillerine bağımlı kılınmış Hamlet'i tıpkı Elektra gibi sürgün ve ölüm tehdit etmektedir.

[379] Ağlamaktan vazgeçmezsen, seni güneş ışığı girmez bir yere kapatacaklar; bu memleketten uzak bir mahzende yaşayacaksın.

Benzerlikler yalnızca dıştaki aksiyon düzleminde değildir. Her iki *Elektra* tragedyasında da –hem **Sofokles**'inkinde hem de **Euripides**'inkinde- psikolojik malzemeyi anneyle kız arasındaki çatışmada, kızın cinayetin ortağı ve eşini aldatan kadın olan anneyi kabullenmekten kaçınmasında bulmak mümkündür. İşte Hamlet'in de annesiyle olan ilişkisi bağlamında dramı aynı düzlem üzerinde seyreder. Anne, Hamlet'ten, tıpkı Elektra'dan olduğu gibi, unutma yeteneğini göstermesini ister. Hamlet, tıpkı Elektra gibi inatçı bir hatırlamadır. **Sofokles**'in Elektra'sı koroya Klütaimnestra'yı şikâyet eder:

> [287] Sözde asil olan bu kadın bana bağırıp ağır ağır sözler söyler: "Ey dinsiz, menfur mahluk, sade senin mi baban öldü? Fanilerden yas içinde bir sen mi varsın?..."

Benzerini **Shakespeare**'de buluruz:

KRALİÇE

Canım Hamlet, at üstünden bu gece karanlığını,
Biraz da sevgiyle bak Danimarka'ya.
Gözlerin hep böyle çevrilip yere
Toprakta aramasın değerli babanı.
Her yaşayan ölür, sonsuzluk hepimizin sonu,
Olağan bir şey bu.

HAMLET

Evet, sayın bayan, olağan gerçekten.
(...)

KRAL

Olmaz! Tanrı hoş görmez bunu!
Ölülere ve yaradana karşı gelmektir bu!
Akla da sığmaz bu, çünkü
Akla en uygun gelen şeydir babaların ölmesi.

(I,2, 68-74, 101-104)

Hamlet, tıpkı Elektra gibi, iktidarı zorla ele geçiren bir kişinin ve bir katilin tahtı ve babasının yatağını işgal etmesini kabul etmekten kaçınır. "Kanlı oyun, evet, sevgili anne, neredeyse? / Bir kralı öldürüp, karısını almak kadar kötü!" [III, 2, 28 vd.] Her iki Elektra, **Euripides**'in nefretine gömülmüş, nevrotik ve cinsel açıdan tatminsiz, küçük suçlu Elektra'sı, kendilerini yalnızca babalarının kızları

olarak görürler. Bunu her iki Klütaimnestra açıkça görür. **Sofokles**'te: "Babanı – işte iftiralarında gösterdiğin yegâne, daimî bahane" [526]. **Euripides**'te: "Babanı sürekli sevmek, çocuğum, senin doğanda olan bir şey. / Bir de şöyle bir şey vardır: Bazıları babalarının çocuklarıdır / Bunların anneleri onları babalarından daha çok sever" [1102]. Bu her iki Elektra'ya babalarının öldürülmesinden çok, yatağını yabancı bir erkekle paylaşan anne resmi azap çektirmektedir. **Sofokles**'in Elektra'sı annesinin yüzüne bağırır:

> [586] Bak, gösterdiğin sebep boş bir bahane olmasın! Bugün bu menfur hareketleri yapmakla, babamın hangi cürümlerine mukabele ettiğini bana öğretmek lütfunda bulunur musun?

Euripides'in Elektra'sı köyün kadınlarının önünde yakınır:

> "Ben kendim yoksul bir evde oturuyorum
> Keder ruhumu kemiriyor,
> Baba yurdumdan uzaklarda sürgündeyim,
> (...)
> Ama, yabancıyla evlenmiş olan annem
> Katilin döşeğinde yatıyor.

Hamlet, Kraliçe'nin yatak odasında son olarak ondan tek şey ister: "İyi geceler anne, ama lütfen amcamın yatağına gitme / iyi geceler anne..." [III, 4, 159 ve 175]. **Sofokles**'in Elektra'sı, annesinin, anne olmaya son vermesi üzerine kendisini tümüyle babasıyla özdeşleştirir. "Bence sen bizim için bir ana değil, bir zalimsin" [598]. Hamlet, Elektra'nın sözcüklerini neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlayacaktır: "Kocanızın kardeşinin karısı, / Ve, olmaz olası annemsiniz benim" [III, 4, 15][8]

Elektra'nın ve Hamlet'in ortak durumu olan bu kaçınma durumundan bir sonraki seçim doğar: İntiharla intikam arasındaki seçim. Bu seçim de baskı altındadır, adeta dışarıdan yüklenmiştir; ahlaki düzen dengesini yitirmiştir, ya dengenin yeniden kurulması ya da dünyayı terk etmek gerekir. Bu seçim hem Elektra'yı hem Hamlet'i tragedyanın ilk dört perdesi boyunca zorlar. Bu seçim onların üstünde havada dolanmakta, ama her ikisi de ondan çekinmektedir. Bu seçimi göze almak için kendi kendilerini fazla zayıf hissetmektedirler. **Sofokles**'in Elektra'sının şu sözleri: "... fena-

lığın içinde bizi fenalığa icbar eden kuvvet çok büyüktür" [309], Hamlet'in ilk perdenin sonundaki ünlü sözlerini hatırlatır: "Ey kör talihim benim! / Bana düşmez olaydı dünyayı düzeltmek!"

Büyük **Shakespeare** tragedyalarının hiçbirinde diyalog *Hamlet*'te olduğu kadar bu denli önemli bir işlevi yerine getirmek durumunda değildir. Çünkü burada seçim eylemde değil, bilinçte gerçekleşir. Hamlet seçimi yalnızca kendi kendisiyle tartışabilir. **Sofokles**'in Elektra'sı koroyla konuşur. Ama aslında kendi kendisiyle konuşmaktadır. Orestes'in ölüm haberi geldikten sonraki yakınması tonu itibariyle, teması itibariyle, hatta biçemi itibariyle Hamlet'in büyük monologlarına benzer:

> [814] Senden de babamdan da mahrum, yalnızım. Gene onlara, o en nefret ettiğim insanlara, babamın katillerine kölelik mi edeyim? Hayır, artık onlarla bir evde oturmayacağım, bu kapının eşiğinde kendi kendimi bırakacağım, ömrüm kimsesiz kuruyacak. Ben böyle yapınca, içerdekilerden biri, taciz ediyorum diye, varsın beni öldürsün. Ölümüm bir nimettir, yaşamam bir yük! Yaşamaya hiç arzum kalmadı artık!

Eğer Hamlet'in ilk dört perde boyunca Elektra'nın durumunda, Elektra'nın rolünde, Elektra'nın geçici olarak durdurulmuş kararlarının dairesinde bulunduğu doğruysa, o zaman bu tragedya modelinde Elektra tarafından terk edilen boş mevkiinin ne olacağı sorusu çıkar ortaya. Orestes-Hamlet büyük tahmin düzleminde eyler; Elektra ise –bir kez daha söyleyelim- Orestes'in eyleminin dramatik ve psikolojik motivasyonudur. "Ötekiler"in rolünü Orestes için her şeyden önce Elektra oynar; "ötekiler"in rolünü Hamlet için her şeyden önce Ophelia oynar. Yapı çözümlemesinde durumların benzerliği işlevlerin özdeşliğini belirler. Ophelia tıpkı Elektra gibi öldürülmüş bir babanın kızıdır. Ophelia, intiharı seçmiş olan ve deliliği yaşamış olan Elektra'dır.

Orestes-Elektra, Hamlet-Ophelia karşıtlıkları, her ne kadar aynı karşıt işaretleri taşıyor olsalar da, değiştirilir. Hamlet görünürde ölüdür, Ophelia gerçekten ölür; Hamlet görünürde delidir, Ophelia gerçekten delidir. Delilik motifi –bir çok kereler çözümlendiği üzre- bir çok Yunan tragedyasında özel bir anlam taşır, ancak Orestes hikâyesinde bu motifin önemi ve anlamı özellikle büyük-

tür. **Aiskhülos**'ta ve **Euripides**'te Orestes, cinayetten sonra delirir; **Sofokles**'te –Duvignaud'nun adlandırdığı üzre- "sanki kendinden geçmişçesine cinayet işleyen uyurgezer bir Orestes"le karşı karşıyayızdır.[9] **Shakespeare**'in *Hamlet*'i ve kuzey efsanesindeki selefleri deliymiş gibi yaparlar ya da geçici olarak gerçekten delirirler. bırakın beni bu deliliğime, size yalvarıyorum,"[134] der **Sofokles**'in Elektra'sı, Hamlet'in sözcüklerine benzer bir biçimde. Tabii ki delilik sözcüğü ve kavramı farklı durumları, farklı koşulları tanımlar, Sanki Yunanlılar'da delilik her şeyden önce liturjik bir işaret ya da tanrılarla ritüel bir bağlantı olmuş gibidir; tıpkı deliliğin iki farklı türü olması gibi: Biri Apollon tarafından, öteki ise Erinüs'ler tarafından gönderilen deliliktir. Aynı ayırım Ortaçağ'da ve hatta Rönesans'ta da karşımıza çıkar: Tanrısal deliler içine şeytan girmişlerin karşısına konumlandırılır. Ancak deliliğin bir üçüncü anlamı daha vardır. Elektra yalnızca deli değildir ve yalnızca deli olmak istememektedir:

[221] Fenalık beni fenalığa mecbur etti;
biliyorum, öfkemin ne olduğunu biliyorum;
fakat felaketler içinde dahi
ömrüm oldukça
çılgın gözyaşlarıma nihayet vermeyeceğim.

Antigone'nin de deli olduğu söylenir, ve **Aiskhülos**'un Prometheus'u kendisini zihinsel özürlü olarak adlandıran Hermes'e şu cevabı verir: "Evet hastayım, hasta olmak gerekirse / Düşmanlarını düşman bilmek için" [976]. Deli olanlar kurulu düzene, krallara baş kaldıranlardır; ölülere gösterilen sadakati, yaşayanlara gösterilen sadakatin karşısına koyanlardır; dünyayı olduğu gibi kabul etmekten kaçınanlardır. Delilik üç işaretten biridir: ziyaret, ceza ya da isyan. Akıl hastası aynı biçimde delidir; Yunan tragedyası –**Euripides**'te var olan birkaç istisna dışında- trajik akıl hastası figürünü tanımaz, ancak **Shakespeare** bu figürü tragedyaya sokacaktır. *Hamlet*'te akıl hastası saray mensubu yoktur, ancak Danimarka prensinin deliliği çifte değerlidir. Hamlet ötekilere trajik akıl hastası rolünü oynar ve kendi kendini delilik aynasında inceler.

Delirmiş Elektra, Orestes'in kız kardeşidir; delirmiş Ophelia Leartes'in kız kardeşidir; Leartes, **Shakespeare**'in aynalar siste-

minde Hamlet'in yansıması ya da ikizidir. Ophelia-Hamlet ilişkisi bir aşk ilişkisidir, ancak kuzey efsanesinde Hamlet'in sevgilisi –ki **G. Murray** buna ilk olarak işaret eden kişidir- kendisinin süt kız kardeşidir. Kardeşlerden oluşan çift mitoslarda ve tragedyalarda sıklıkla bu ikili ilişki içersinde var olur. Elektra erkek kardeşi için anneden, bakıcıdan ve muhtemelen de kız kardeşten çok daha ötedir.

[1146] O zamanlar, annenin değil, benim gözbebeğimdin, sarayda herkesten çok ben sana bakar, sen de bana hep abla derdin.

Elektra'nın Orestes'le olan ilişkisi neredeyse bir aşk ilişkisidir; sanki bu çiftin üzerinde tamamlanmamış bir ensest ilişki dolanıyor gibidir.

[1163] Ah bu melun seyahate, sevgilim, çıktın da beni kahrettin! Evet kahroldum, ah benim sevgili kardeşim! Küllerinin bulunduğu bu urnaya beni de kabul et, bir ölüyü diğer bir ölünün yanına al, ben de yerin altında seninle beraber oturayım! Sen hayatta iken, mukadderattan payımız birdi, şimdi de öldükten sonra, mezarına iştirak etmek istiyorum.

Bu kardeş çiftin üzerinde dolanan ve tamamlanmayan ensest **Euripides**'te daha da güçlü olarak öne çıkar: Elektra'nın Orestes'i tanıyamadığı ve yabancı erkeğin kendisine tecavüz edeceğinden tümüyle nedensiz bir biçimde korktuğu ilk karşılaşmalarından sonsuza dek vedalaştıkları son sahneye kadar.

[1321] Sevgili kardeşim, göğsünü göğsüme yasla,
Annenin katlinin laneti
Bizi baba evinden ayırıyor.

Orestes ve Elektra ancak ortak bir ölümde ya da ortak olarak akıtılmış kanda birbirlerine bağlanabilmektedirler. **Freud**'un ve Freud okulunun yorumlamaları genellikle kuşkuludur. Burada ilişkinin çifte değerliliği yine de amaçlanıyor gibi gözükür. **Aiskhülos**'ta Orestes annesini öldürmek konusunda tereddüt ettiğinde Pülades kritik anda ilk ve tek kere söz alır. Orestes'e cinayeti tanrısal isteğe itaat etmek adına işlemesini söyler. Orestes, **Sofokles**'in *Elektra*'sında aynı tereddüt anını yaşadığında ve öldürülen Klütaimnestra'nın iniltileri duyulmaya başladığında,

Elektra deliliğinin doruk noktasında çığlık çığlığa bağırır:

[1415] Kuvvetin varsa bir daha vur!

Elektra yalnızca kendi kendisinin değil, annesinin kanı aracılığıyla da Orestes'le birleşmiştir.

3

Mükene ve Elsinor cinayetleri yalnızca klan intikamı değil, tersine kral ve hükümran cinayetleriydi. Bu cinayetler yalnızca bir akrabalık ilişkisinin zedelenmesi değil, tersine iktidarı yasal olmayan yollardan ele geçirmeydi. Tragedya durumları yalnızca ahlaki karşıtlıklar için örnek ve aşırılıklar değil, aynı zamanda örneklerle beslenen politik çatışmalardır, hem de sözcük anlamıyla Yunanca polis sözcüğünden türetilmiştir: şehir ve devlet. Ve bu nedenle Thebai, Oidipus cinayeti yüzünden veba salgınıyla cezalandırılır, Mükene ise Atridler cinayeti yüzünden lanetlenir. Ve bu nedenle yaşlı Hamlet'in öldürülmesi bağlamında "Danimarka'da bir şeyler kokmaktadır" Kral ve hükümran figürü kendi içinde bir çifte muhalefeti birleştirir: Toplumun üyesi olanla toplumun dışında duran arasında, bütün ötekiler gibi olan insanla kutsal kişilik arasında. Yunan tragedyalarının hükümranları kökenlerini tanrılara dayandırırlar; Hıristiyan krallar tanrının kutsayıp krallığa getirdikleridir. Ancak kraliyet iktidarının kutsallığı alaya alındığında bile, başka bir aşkınlık var olmayı sürdürür: tarihin aşkınlığı. Taht düzlemindeki cinayetler yalnızca ahlaki düzenin zedelenmesi değildir; bu cinayetler devleti de bozulmaya iter. Her iki *Elektra* tragedyasındaki Aigisthos bir tirandır, Elsinor'daki cinayetten sonra "Danimarka bir zindan" dır.

Aiskhülos'un *Adak Taşıyanları*'nda Klütaimnestra, Aigisthos'un öldürülmesinden sonra sarayın merdivenlerinden yukarı koşarken bir balta ister. Kendisini savunmak istemektedir. Agamemnon'u öldürdüğü sırada kullandığı aynı baltanın verilmesini ister kendisine. ("Erkek öldüren baltayı versin biri bana! Çabuk! O zaman görelim kim yenilir, / Kim yener" [889])

Aiskhülos'un üçlemesinde bu balta, cinayetler zincirinin sembolü ve göstergesidir. Ben Kandiye müzesinde böylesi baltalar gördüm. Uzun gövdeli, bronzdan yapılmış iki taraflı, ağır baltalardı bunlar; Ortaçağ'da kullanılan baltalara benziyordu. İnsan baltanın bir tarafıyla kendi kendini öldürüyor, öteki tarafıyla ise öldürülüyordu. Klütaimnestra, cellat ve kurban trajik birliğinin ilk cisimleşmiş halidir.

Euripides'in *Elektra*'sında aksiyon ilk kez olarak Atrid Sarayının önünde değil, Mükene'nin kıyısında bir köyde Elektra'nın kocasının yoksul kulübesinin önünde geçer. Kahramanlar kahramansızlaştırılmışlardır. Orestes sıradan bir dilenci olmuş; Elektra ise kral çocukları doğurmasını engellemek için bir köylüyle evlendirilmiştir. Bütün motivasyonlar burada doğrudan, psikolojik, neredeyse gerçekçidir. Elektra annesinden nefret eder, bunun nedeni pek de babasının ölümü değil, daha çok kendisinin alçaltılmış olmasıdır. Bu nefret onun gözlerini tamamen kör eder. Ayrıca burada Klütaimnestra büyük ölçüde insani özellikler taşır, Agamemnon'un sadakatsizliğinden yakınır, hatta Aigisthos'un vefasızlığından söz eder. Sevgiliden, ama en çok da Orestes'in geri gelmesinden korkmaktadır. O yalnızca hayatta kalmak istemektedir.

Büyük soy ağacı bilgileri ve Delfi kehaneti uzaklarda bir yerdedir, aksiyonun eşiğinde, birlikli tragedyanın dışındadır. Orestes'in "kader"i, kendisine zorla dayatılan roldür; o, adı Orestes olduğu için öldürmek zorundadır. O, Elektra'nın talep ettiği cinayet karşısında tir tir titrer; her şeyi olabildiğince hızla arkasında bırakmak ister. Ardından sahnede yalnızca dehşet içinde iki çocuk kalır. Onlar öz annelerini öldürmüşlerdir. Biz artık, bunu aslında neden yaptıklarını bile bilmeyiz. Kehanet yerine gelmiştir, ama kehanetin anlamı, inandırıcılığı, zorunluluğu farkında olmadan oluvermiştir, hem de her iki ironik Dioskur sepetin içinde sahnenin damından aşağı inmezden önce.

Shakespeare'de, tıpkı Yunan tragedyalarında olduğu gibi, bütün kehanetler gerçekleşir. Tıpkı **Aiskhülos**'ta olduğu gibi tragedya meşruluğun geri gelmesiyle son bulur, ancak "zorunluluk" ve "kader" sorgulanır. Tıpkı **Euripides**'te olduğu gibi onlardan kuşku duyulur, ve onlarla birlikte meşruluğun geri gelişi de kuşkulu

bir hal alır.

Hamlet için tahmini, babanın hayaleti dile getirir. Toplam küme için, olayların bütünü için tahmin Horatio'nun birinci perdenin birinci sahnesinde söylediklerinde mevcuttur. Danimarka Kralı Hamlet, Norveç Kralı Fortinbras'ı düelloda öldürmüştür. Bu düello bir sınır kavgasını sonuca bağlayacaktır. Ancak ondan sonra Claudius yaşlı Hamlet'i zehirlemiş, onun karısıyla evlenmiş ve Danimarka tahtına çıkmıştır. Peki biz ne bekleyebiliriz? Klan intikamı döngüsü için tahmin ya da büyük olasılık, Claudius'un ve Gertrud'un Hamlet tarafından öldürüleceğini önceden söylemektedir. Genç Fortinbras da bir borç senedi ödemek zorundadır. Aynı tahmin Hamlet'in, düelloda öldürülmüş olan Norveç kralının oğlu tarafından öldürüleceğini de önceden söyler. Genç Fortinbras, Danimarka kralı olmalıdır. İşte bu, **Shakespeare**'in *Hamlet*'indeki en ince ayrıntısına kadar düzenlenmiş aksiyon yapısıdır.

Bu kehanet gerçekleşir, ama yalnızca ölümlerin sırası yanlış çıkar. Genç Fortinbras'ın hükümdarlığı dört ölümden önce gerçekleşir. Yaşlı Hamlet daha aksiyon başlamadan öldürülür. Davulların Fortinbras'ın geldiğini ilan ettiği anda, sahnenin üzerinde dört tane ceset yatmaktadır. Claudius'un ve Gertrud'un ölümleri, Orestes tragedyasının değişmez yapısının bir tekrarıdır. Ancak bu tragedya baştan itibaren klan intikamı döngüsünün tarihi ve onun bitişiydi. Bu bitişin sağlanabilmesi için genç Fortinbras'ın yeniden kan dökmeksizin Danimarka tahtına oturması gerekmektedir. Yani Hamlet'in daha önceden ölmesi gerekir, hem de kendi eliyle değil. Ancak Hamlet ölmeden önce, babasının intikamının alınmış olması gerekir. O babasının intikamını alacaktır, ancak ne annesinin öldürülmesinden ne de planlı ve kasıtlı cinayetten suçlu sayılacaktır.

Hamlet'in seçenekleri nelerdir? Cevap basit gibi görünüyor: Öldürebilir ya da öldürmez, babasının intikamını alabilir ya da Elsinor'u terk edebilir. **Brecht** *Tiyatro İçin Küçük Organon*'da şunları yazar: Hamlet'in "Wittenberg Üniversitesi'nde edinmiş olduğu yeni mantığı çok yetersiz kullandığına tanık olunur. Bu mantık, yeniden döndüğü derebeylik ilişkileri içersinde Hamlet'e ayak bağı olur. Akıldışı uygulama karşısında Hamlet'in aklı, uygulamaya

elverişli olmaktan bütünüyle uzaktır. Hamlet, bu tür düşünmeyle bu tür eylemin oluşturduğu çelişkinin trajik kurbanı olur."[10] **Brecht**'in görüşleri yalnızca kısmen doğrudur. Hamlet'in sahip olduğu gerçek seçenek bambaşkadır. O öldürecek olan Hamlet'le öldürmemiş olan Hamlet arasında seçim yapabilir ve yapmak zorundadır. O, kendisine dışarıdan dayatılan iki rolden kaynaklanan bir baskı durumundadır. Bu rollerin hiçbiri onun için kabul edilebilir değildir. Her ikisi de onu toplumdan dışlayacaktır: Öldürmüş olan olarak ya da babasının intikamını almamış olan olarak. **Euripides**'in Orestes'i görevlerin bu karşıtlığını, sanki **Hegel**'i okumuşcasına ayrıntılı olarak dile getirir:

> [551] Ne yapabilirdim? İki sebep bir oradan bastırıyordu bir buradan... [*Orestes*][11]

Hamlet ne bu kararı verebilir ne de çekip gidebilir. Bir daha asla kendisi gibi olmayacaktır, yani daha önceden olduğu Hamlet gibi olmayacaktır; yani hiçbir olanaksız seçimle karşı karşıya kalmamış olan o Hamlet gibi. Bu nedenle yegâne kaçış olanağı olarak intihar düşüncesi söz konusu olur. Kendisine dayatılan her iki rol de onun gözünde yetersiz bir biçimde nedenselleştirilmiştir; bunlar onun için doğru, gerçek olanaklar değildir. Hamlet'in özgürlüğü görünürde olumsuzdur, yani Hamlet öldürebilir, ancak bu olumsuz özgürlük de bir yanılsamadır; öldürmemek ise dayatılan rollerden birini kabul etmek anlamına gelir. Hamlet bu seçimi, bütün antik Orestesler'in tersine kabul etmez. O, bu seçimi kabul etmeye zorlanır. "Ötekiler" tarafından zorlanır. Kader "dışarıdan kahramanın karşısına gelen"dir. Hamlet'in babasının intikamını almaya götüren "kader" bir tanesi zehirli olan kılıçların değiştirilmesi ve Hamlet için konan zehirli içeceğin durduğu kupanın annesi tarafından boşaltılmasıdır. Burada "zorunluluk", her türlü aşkınlıktan uzak, bir rastlantılar dizisidir. Hepsinin arasında, Hamlet'in tam da bu biçimde öleceği ve tam da bu biçimde babasının intikamını alacağı kehaneti, en olmayacak kehanet olarak gözükürdü herhalde.

1965 sonbarında **David Warner**, Stratford'ta **Peter Hall** tarafından yönetilen oyunda Hamlet'i oynadı. Artık her şey belli oldu-

ğunda: Düello bittiğinde, Gertrud zehirlendiğinde, Leartes Claudius'un hilesini anladığında, Hamlet Kral'ın üzerine atlar, onu öldürür, zehirli şarabı onun yüzüne döker ve geri kalan zehri yavaş yavaş onun kulağına akıtır. Hamlet babasının intikamını almıştır, ama o bundan fazlasını yapar. O Claudius'ü, tıpkı Claudius'un babasını öldürdüğü biçimde öldürür. Kehanet yerine gelmekle kalmamış, ritüel olarak da gerçekleşmiştir. Liturjik olarak, tıpkı bir ritüel gibi. Buna benzer bir biçimde **Aiskhülos**'un Orestes'i koroya, Klütaimnestra'nın Agamemnon'un öldüdürülmesi sırasında onun üzerine attığı kanlı ağı gösterir. Buna benzer bir biçimde **Sofokles**'in Orestes'i Aigisthos'u, Agamemnon'un öldürüldüğü yere getirir; ve onu ancak orada öldürür.

Hamlet ölür. Son sözlerini söyler ve gülmeye başlar. Uzun, sürekli bir gülmedir bu. Sonuna kadar güler. O, kralın katillerini içine çekmek istediği bir tuzak kurmuştur. Ancak gerçek tuzağın dünya olduğu, "ötekiler" olduğu çıkmıştır ortaya. Hamlet'in kendisi tuzağa düşmüştür. Seçimden kaçamamış, yakalanmıştır. Kendi kendine. Elinde kalan yegâne şey, o korkunç gülmedir. O gülme Orestes rolüyle özdeşleşmekten kaçınmak anlamına gelir. Kendisine dışarıdan dayatılan rolden. Öldürmüş olan Hamlet'le özdeşleşmekten kaçınmak, çünkü büyük kehanet onun öldüreceğini söylemiştir önceden.

Shakespeare'de herkes kaybedendir. Claudius her keresinde optimal ulaşılabilir olan ilkesine göre hareket eder: Önce Hamlet'i kazanmak ister, ardından onu bertaraf etmek ister, sonunda onu öldürmek ister. Polonius da aynı ilkeye göre davranır, Hamlet'in niyetini ortaya çıkarmak ister, onu belki de öz kızıyla evlendirmek ister. Polonius ölür. Gertrud bir felakete engel olmak ister, kocasını ve de oğlunu kurtarmak ister. Hiçbirini kurtaramaz ve kendisi de ölür. Tamamlayıcı kümenin, "ötekiler"in, "dışarıdan gelen kader"in, toplam küme için tahminin, daha etkili gibi gözüken mantıklı planlardan ve eylemlerden çok daha güçlü olduğu görülür.

Fortinbras bütün bu süre içinde aksiyonun dışındadır. Tam anlamıyla havası alınmış bir bölgeye girer. Meşruluğa geri dönüş herhangi bir motivasyon olmaksızın gerçekleşir, hatta bu geri dönüş bir zorunluluk imgesinden de yoksundur. Bu geri dönüş hiç-

bir anlama gelmez. Yapının salt mantığından doğar, herhangi bir nedeni yoktur, herhangi bir değerler sistemine gönderme yapmaksızın gerçekleşir. "Ben Fortinbras hakkında hiçbir şey bilmiyorum," diye yazar **Peter Hall** *Hamlet* sahnelemesi hakkında, "ben yalnızca onun idaresi altında Danimarka'da yaşamak istemediğimi biliyorum."

4

Tragedya modelleri kendi iki ilişki sistemlerine ve kendi iki zamanlarına sahiptir: tarihsel ve meta-tarihsel zaman. **Aiskhülos**'un *Oresteia*'sından bilim adamları adeta erozyona uğramış bir dağ yamacından, aile ilişkilerine anaerkil yaklaşımla babaerkil yaklaşım arasındaki; misilleme yasasıyla fidye yasası arasındaki; katilin tapınakta rahip tarafından günahlarından arındırılmasıyla katilin Atina mahkemeleri tarafından serbest bırakılması arasındaki dramatik karşıtlığı okurlar. Hamlet'teki klan intikamı döngüsü kuşkusuz, **Shakespeare** tarafından tekrar tekrar kral oyunlarında sahneye getirilen feodal katliamın Büyük Mekanizması'nı temsil eder. Bu bakış açısından Fortinbras'ın geri dönüşü Tudor Hanedanının soğuk meşruiyetinin habercisidir. *Hamlet,* Essex'in idam edildiği yıl sahnelenmişti. Elinde **Montaigne**'in bir kitabını taşıyan Danimarkalı prensin gerçek dünyada tahta çıkmak gibi bir şansı yoktu. O tarihsel seçimlerden hiçbirini kabul edemezdi. O ölmek zorundaydı.

Tragedya modellerinin kapsadığı karşıtlıklar aynı zamanda zaman üstüdür. Tarihsel yorumlama bu karşıtlıkları zenginleştirmekten çok yoksunlaştırır. Antigone ve Kreon arasındaki kavga ve kız kardeşin erkek kardeşinin cesedinin başında yaptığı gömme hareketi iktidarın ve ahlakın bütün çelişkilerini içerir, ya da tam soyutlayarak söylemek gerekirse, eyleme düzeninin ve içinde bütün hareketlerin geçerli olduğu ve içinde bedeli ölümle ödenen hareketin geçmişteki var oluşa bir anlam kazandırdığı değerler düzeninin bütün çelişkilerini içerir. Trajik Hamlet-Orestes modeli, kararın özgürce verilmediği, tersine geçmiş tarafından dayatıldığı

ve yine de kararın kendi sorumluluğuyla alınması ve alınan kararın bedelinin ödenmesi gerektiği bütün insani durumları içerir.

Tragedya yine de yalnızca soyut bir modelin dramatik bir aktarımı değildir. Tragedya onun anlaşılır hale getirilmesidir, tragedya tiyatrodur da. Şöyle söylemeyi tercih ederdim: Tragedya her şeyden önce tiyatrodur. Tiyatroda trajik kahramanların şimdiki zamanı aynı zamanda seyircilerin şimdiki zamanıdır. Bütün zamanlar somut bir biçim içerir; geçmiş, olmuş olandır; gelecek, olabilecek olandır, önceden söylenendir. Tiyatro tarihine geçmiş olan bütün büyük *Hamlet* sahnelemelerinde –Garrick'ten Kean'a, Jean-Louis Barrault'a ve Olivier'ye kadar- Danimarka prensi çağdaşlarının yüz ifadelerini ve hareketlerini taşır. Aynı şeyin antik *Orestes*'te de olmuş olması gerekir. Yunanlılar figürleri, fablı ve aksiyon seyrini biliyorlardı; sahnelenen tragedya Orestes'le Elektra çevresindeki görüş ayrılıklarının yeniden ele alınmasıydı. Bir ve aynı tragedya modeli demek asla benzer sahnelemeler ya da hükümlerin özdeşliği demek değildir.

Bunu her iki tartışmalı *Elektra* tragedyasında –birbirini kısa aralıklarla izleyen **Sofokles**'inkinde ve **Euripides**'inkinde– açıkça görmek olasıdır! **Euripides**'in *Elektra*'sı **Aiskhülos**'a ve **Sofokles**'e karşı şiddetli bir polemiktir. Bu tragedya olanca psikolojizmiyle ve gerçekçi ayrıntılara olan düşkünlüğüyle temelde bir mesel ya da eski bir batıl inanç yüzünden cinayete sürüklenen iki şanssız çocuğa dair bir 'öğreti oyunu'dur.

Tıpkı **Brecht**'te olduğu gibi bu gerçekçi öğreti oyununa şarkılar ve müzik eşlik eder; tıpkı **Brecht**'te olduğu gibi oyunun sonunda ortaya çıkan ironik tanrılar şunları söyleyebilmektedirler: "Peygamber olmayı / Kim istemez? (...) Gel gör ki dünyanın gerçeği başka: / Koşullar kötü, insanlar alık!"[12]

Daha önce yazılmış olan, **Sofokles**'in *Elektra*'sında yaşayanlar, ölüler tarafından büyülenmişlerdir. Bu tragedyada her şey liturjidir, törensidir ve ritüeldir. Orestes babasının mezarında kurban verir, ardından Elektra, Krüsothemis'e korkunç bir kurban vermeyi yasaklar. Elektra onu bir tutam saçla ve bekâret kemeriyle mezara gönderecektir. Ölümün büyüleyiciliği sürmektedir. Elektra, erkek kardeşinin ölümüne tanık olur ve içinde yanlış küllerin bu-

lunduğu kap elinde olduğu halde ağıt yakar. Burada cinayet de liturjik bir kurbandır, törensi bir biçimde gerçekleştirilir. Bütün *Orestes* tragedyaları içinde **Sofokles**'inki en tek temalı olanıdır. Ön deyişten oyuncuların sahneden çıkışlarına kadar cinayetin hazırlığı ve açıklamasından ibarettir. Cinayetin trajik arketipi annenin katlidir. **Sofokles**'te merhamet yoktur, yalnızca d e h ş e t vardır. Orestes ve Elektra karşılıklı olarak birbirlerine nefret bulaştırırlar. Karabasan bir gündüz düşü olarak seyreder, öldürülen kurbanın çığlıklarıyla Elektra'nın bağrışları bu düşe eşlik eder.

Kahramanlar cinai düşlerinden uyanmazlar. Furien'ler gelmezler, ve Orestes son cinayetten sonra bir tek sözcük söylemez. Daha da şaşırtıcı olanı Elektra'nın suskunluğudur. Sarayın içinden çığlıkları gelir: "Ah ben! Biçare ben!" [78]. Bunlar onun ilk sözleridir. Orestes, Aigisthos'u parçalarken söylediği son sözleri ise şöyledir:

> [1486] (...) çabuk öldür ve öldürdükten sonra, cesedini, gözlerimizden uzak, layık olduğu surette gömecek olanlara teslim et. Ancak böyle benim eski ıstıraplarımın kefaretini vermiş olur.

Ama ondan sonra artık hiçbir şey söylemez. Ön sahnede tek başına, korodan çok uzakta kalacaktır. *"The rest is silence."*

Bilinç, kendi rolüne karşı mesafedir. Yunanlı Orestes yalnızca iki ya da üç tereddüt ânı yaşar. O, öldürmek zorunda olan Orestes'tir. Hamlet, yalnızca öldürmüş olan Hamlet değildir. Ancak Elektra'nın dışında **Euripides** bir de *Orestes* yazmıştır. Burada başka bir tragedya modeli geçerlidir. Her şey cinayete göre seyreder. Orestes'in zihni bulanıktır, Elektra onun çevresinde pervane olur. Menealos gelir ve sorar: "Nasıl bir hastalık azap veriyor sana?" Orestes şöyle cevap verecektir:

> "Suçumu biliyorum: Cürümün bilincindeyim" [395].

Bunlar, Hamlet'in tekrarlayabildiği Orestes'in yegâne sözleridir.

DİPNOTLAR

Yeryüzü Eksenindeki Prometheus

1. Tartaros: Yunan mitolojisinde, yeraltındaki ölüler ülkesinin en derin yeri. Ç.N.

2. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un yazılış tarihi hâlâ tartışmalıdır; ancak şimdilerde bu oyunun Aiskhülos'un son oyunlarından biri olduğu, belki de Oresteia'dan (İ.Ö. 456) sonra sahnelendiği konusunda hemen hemen fikir birliğine varılmıştır. Oyun üç oyuncu tarafından oynanmıştır; ön deyişteki ve son deyişteki titanın (Yunan mitolojisinde, Zeus'a karşı ayaklanan dev tanrılar soyundan biri. Ç.N.) bir kukla tarafından temsil edilmiş olduğuna dayanan tez artık geçerliliğini yitirmiştir. Peter Arnott'un yazdığına göre Kafkasya dağlarındaki kayalıklar "oyuncunun zincirlendiği dikey bir tahta kütüğü tarafından sembolize edilmiştir" (*Greek Scenic Convention in the Fifth Century B.C.*, Appendix 1: *Prometheus Bound: The Final Scene*, Oxford 1962, s. 123 vd.). Yukarıdan aşağıya doğru süzülen okyanus korosu için bir havada süzülme makinesinin kullanılmış olduğu kuşkuludur. Son deyişin sahnesel çözümü ise daha da tartışmalıdır. Şimşekler ve gök gürültüleri doğaldır ki yalnızca sözcüklerle ve eşlik eden müzikle verilmiştir. Stilize jestlerin tiyatrosu olan bu tiyatroda Prometheus'un düşüşü de yalnızca semboliktir. Arnott, titanın ve koronun doğrudan yere düşmüş olduklarını varsayar. Prometheus'un gösterişli bir biçimde düşmüş olması ancak, onun bir theologeion üzerinde, yani sahne damının üzerinde konumlandırılmış olması halinde düşünülebilir. Bu takdirde oyuncu eski orkestranın arkasına altıbuçuk kadem yükseklikten atlayabilirdi. Gerçi theologeion tanrılara ayrılmış bir yerdi, ama Prometheus bir titandır ve gök gürültüsü doğrudan doğruya Olümpos'tan gelmektedir.

3. Exodus: Tevrat'ın ikinci kitabının başlığı. Ç.N.

4. Eliade, *Kosmos und Geschichte*, s. 18: "Hıristiyanlar için Golgatha yeryüzünün merkezindeydi, çünkü burası kozmik dağın tepesi ve aynı zamanda Adem'in yaratıldığı ve gömüldüğü yerdi."

5. Pelasklar (Pelasgos): Yunanistan ve civarında (girit, Sicilya, Güney italya) Helenler'in gelmesinden önce yaşmış oılan ilkel bir halk. Adladı, Homeros'tan önceki Yunan uygarlığını tanımlamak için kullanılır. (Ç.N.)

6. Hesiodos (İÖ. yaklaşık 700): Eski Yunanlı şair. Yapıtlarında çobanlar, çiftçiler gibi alt tabaka insanlarına yer verişiyle edebiyatta bir genişlemeye öncülük etmiştir. *Theogonia* (Tanrıların Doğuşu, Soykütüğü) adlı yapıtında mitolojik kaostan sonra evrenin yaradılışını ve Tanrı soylarını ahlatır. (Ç.N.)

7. Homeros, *İlyada*, çev.: Azra Erhat-A.Kadir, Can Yayınları, 1988. Ç.N.

8. Karşl.: Northrop Frye, *Fables and Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York 1963, s. 58-66.

9. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962, s.203: "Floransalı Yeni Platoncular madde alemini il mondo soterraneo diye adlandırırlar ve bedenin içinde 'tutsak' kaldığı sürece insan ruhunun oluş biçimini apud inferos yaşama benzetirler."

10. teogoni: Çok tanrılı dinlerde tanrıların soyağacı bilgisi. (Ç.N)

11. Aiskhülos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*,çev.: Azra Erhat-Sebahattin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 2000, Istanbul. (Ç.N.)

12. Nemesis: Yunan mitolojisinde intikam tanrısı. (Ç.N.)

13. Northrop Frye, *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy,* Toronto 1967, s.17

14. Fortuna: Romalılar'ın en çok korktukları, en çok tapındıkları tanrıçalardan biri kör talihi simgeleyen Fortuna'dır. (Ç.N.)

15. a.g.e., s. 44, 55

16. Karşl.: William Chase Greene, *Moira: Fate, Good and Evil,* Greek Thought, Cambridge, Mass. 1944, s.123: "Başta Zeus iktidarı elinde bulunduruyordu, ama zeki değildi; buna karşın Prometheus zekiydi, ama iktidar onda değildi; insanda ise her ikisi de yoktu. Yalnızca iktidar ve zekâ arasında kurulacak bir ittifak iyi sonuçlanabilirdi."

17. Hesiodos'un *Theogoni*'sinden: Zeus'un en çok saygı duyduğu Moira'lar: Klotho ve Lachesis, Atropos; bunlar ölümlü insanlar için iyi ve kötü olanın vericisidirler" (903 vd.). Kronos babasını iğdiş ettikten ve onun üreme organlarını attıktan sonra, Moira'lar Uranos'un kanından ve spermlerinden oluşmuşlardır. Bunlar daha sonra toprağı döllemişlerdir (karşl.: *Theogoni*, 182 vd.). Bu, deyim yerindeyse ilk sanatsal ve geride bırakılmış döllemeydi. Kaderin "üçlemesi"nin Moira'lar ve Erinüs'ler olmak üzere ikiye bölünmesi belki de anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişle bağlantılıdır. Oresteia'da Erinüs'ler annenin akan kanının intikamının alınmasını isterler. Kaderin nöbetçileri ve yalnızca intikamın değil zorunluluğun da ajanları olan Moira'lar daha sonra çıkarlar ortaya. Hesiodos'ta en azından Moira'lar ve Erinüs'lerin işlevlerinin farklılaşması henüz tam anlamıyla belirgin değildir.

18. Karşl.: Bernard M.W. Knox, *Oedipus at Thebes,* New Haven 1957, s. 125, 145.

19. Prometheus'un alfabeyi keşfetmiş olması Aiskhülos'un buluşuydu, çünkü buna herhalde kendi zihinsel gelişme antropolojisi açısından ihtiyacı vardı. Mitolojik aktarımlar alfabenin yaratılmasını üç kader tanrıçasının olduğu kadar Hermes ve Io'nun hanelerine yazar. Moira'lar ve Io ilk alfabenin beş ana seslisini ve B ve T sessizlerini yaratmışlar, Hermes ise seslerden harfleri türetmiş ve turnaların uçuş formasyonundan hareketle kama yazısını yaratmıştır. Yunan alfabesi Girit hiyerogliflerinin basitleştirilmiş haliydi. Io bu aktarımda ay'dır; ilk alfabe ay takvimiyle bağlantılıydı ve ay tanrıçası Io'nun rahibelerinin dinî giziydi. Karşl.: Robert von Ranke-Grave, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, (Yunan Mitolojisi. Kaynaklar ve Açıklamalar), Reinbek b.Hamburg 1960, I.Cilt, s. 163 vd.

20. Harfler ve sayılar Prometheus için araçtırlar. Prometheus rahatlıkla Marshall McLuhan'ın öncüsü olarak görülebilir. Marshall McLuhan sembolik alfabeyi mekânın ve zamanın tek tipleştirilmesi için, yani topokozmosun görsel konsepti için belirleyici araç olarak görmekteydi.

21. Lévi Strauss, Rousseus'nun *Discours*'undan şu alıntıyı yapar: Kendi kendine ve birbirine yönelik farklı varlık biçimlerinin bu tekrarlanan uygulaması doğaldır ki insanın Geist'ında belli bağlantıların algılanmasına yol açmıştır. Büyük, küçük, güçlü, zayıf, hızlı, yavaş, korkak, soğukkanlı ve bunun gibi sözcüklerle ifade ettiğimiz, gerektiğinde üzerinde uzun uzadıya düşünmeksizin karşılaştırılan bu ilişkiler onda sonuç itibariyle bir tür yansıma yaratmakta ya da kendi güvenliği için en gerekli olan önlemleri esinleyen insanî bir akıllılık ortaya çıkarmaktadır." Bak.: Claude Lévi Strauss, *Das Ende des Totemismus* (*Totemizmin Sonu*), Frankfurt am Main 1972, s. 130.

22. a.g.e., s.144.

23. Jaguar sözcüğü, Güney Amerika Stupi-guarani dilinden gelmedir. Orta ve Güney Amerika'nın yerlileri jaguarı enerjinin ve gücün sembolü olarak görürlerdi. Maya uygarlığında jaguarın hayatla ölümün arasında bir yerde durduğuna inanılırdı. Yine Maya uygarlığı jaguarın insanın ruhsal dünyasının eşlikçisi olduğuna inanırdı. Aztek uygarlığı ise jaguar imgesini öğretinin temsilcisi ve savaşçı olarak görüyordu. Ç.N.

24. Bununla ilgili olarak bkz.: Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte* (*Çiğ Olan ve Pişmiş Olan*), Frankfurt am Main, 1971, s.148.

25. a.g.e., s.93.

26. Bu dize esas aldığımız oyun çevirisinde şu biçimdedir: "Çaldım götürdüm insanlara ateşin tohumunu" [109]. Ancak metnin anlaşılması açısından bu dize tarafımızdan çevrilmiştir. Ç.N.

27. Ranke-Graves'dan alıntı, I. Clit, s.128.

28. Hegel şaşırtıcı bir sezgiyle Prometheus mitosunda ateşin çalınmasıyla, ilk hayvanın kurban edilmesi ve et mutfağı arasındaki bağlantıyı ilk olarak görmüştür. Karşl.: G.W.F. Hegel, *Estetik*. Ayrıca karşl.: Karl Kerényi, *Prometheus. Das griechische Mythlogem von der menschlichen Existenz* (*Prometheus. İnsan Varoluşu Üzerine Yunan Mitologyası*), Zürih, 1946, s. 44 vd.

29. Hesiodos, *Günler ve İşler*: "Ülker takımyıldızı, Atlas'ın kızları, yükseldiğinde / hasat mevsimi başlar, ama sen yine de o aşağı indiğinde çift sür..." Hesiodos, Toplu Eserleri, s. 68; karşl.: Lévi-Strauss, Mythologica I. Dördüncü Bölüm: Die Wohltempertierte Astronomie (İyi Ayarlanmış Astronomi), s.310-317.

30. Antagonizm: Kişiler, uluslar, öğretiler vb. arasında gizliden gizliye ya da açıktan açığa birbirine karşı oluş. Ç.N.

31. Claude Lévi-Strauss, *Irk ve Tarih*, Frankfurt am Main 1972, s. 29 vd.

32. epifani: eski Yunan'ta tanrıların yüceliklerini ölümlere göstermeleri. Ç.N.

33. George D. Thomson, *Aeschylus, Prometheus Bound*, New York 1932, ve Anthony J.Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor 1966, Kap. 6: Prometheus Bound.

34. Eric A. Havelock, Prometheus, Seattle 1968, s.96

35. ad-doc: hedefe, amaca yönelik. (Ç.N.)

36. Burada 'altın' sözcüğü tarafımızdan eklenmiştir. (Ç.N.)

37. stasimon: tragedyada bölümlü koro şarkısı. (Ç.N.)

38. Sofokles, *Antigone*, çev.: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut, Oyun Dizisi 71, 1997, Istanbul. Ç.N.

39. William Shakespeare, *Hamlet*, çev.:Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kit., 1983, Istanbul. Ç.N.

40. Sein: varlık. (Ç.N.)

41. Io ayrıca Mısırlı Isis'in çeşitlemesidir. Lukianos çok gezip görmüş bir mitograftı. Onun "Tanrıların Diyalogları"nda Zeus, Hermes'e şöyle der: "Nemea'ya git – çünkü oralarda bir yerlerde çoban Argos dolanıyor-, onu öldür, Io'yu denizin üzerinden Mısır'a getir ve onu Isis'e dönüştür. Bundan sonra Isis oradaki tanrılara ait olsun, Nil'in yükselmesini ve rüzgârların esmesini ve gemicilerin korunmasını sağlasın." *Die Hauptwerke des Lukianos* (*Lukianos'ın Başlıca Yapıtları*), Yunanca ve Almanca, yay. ve çev.: Karl Mras, Münih 1954, s. 29.

42. Gorgo: Aralarında Medusa'nın en çok ün saldığı canavar kızlar. Saçları yılanlarla örülü, alınlarında yaban domuzu dişleri fışkıran, tunç elleri ve uçmak için altın kanatları bulunan, amaçları korku salmak olan yaratıklar. (Ç.N.)

43. Havelock, a.g.e., s. 60 vd.

44. Karşl. Freud'un Ateşin Kazanımı adlı makalesinde (*Toplu Eserleri, XVI.Cilt*, Frankfurt am Main 1961, s. 1-9) yer alan Prometheus efsanesinin psikoanalitik yorumu ve orada değinilen ateş (=libido)-su (=şehvetten vazgeçme) karşıtlığı; bu karşıtlık bir sonraki bölümdeki Prometheus ve Herakles mitoslarının ilişkilendirilmesi açısından da önemli.

45. teofani: tanrıların görünmesi. (Ç.N.)

46. Karşl.: Kerényi, *Prometheus*, s. 75 vd. ve *Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätten.* (*Tanrısal Doktor Asklepios ve Kültü Üzerine İncelemeler*), Darmstadt 1956, s. 99 vd.

47. Marks'ın "Doktora Tezi"nin önsözünde; Karl Marks/Friedrich Engels, *Eserler*, tamamlayıcı cilt, 1844'e kadar olan yazılar, *Birinci Bölüm*, Berlin (Doğu) 1968, s. 263.

48. George D. Thomson, *Aiskhülos ve Atina*: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme, çev.: Mehmet H.Doğan, Payel Yayınları, 1990, s.. 363 vd. Ç.N.

49. Karşl.: Shelley'nin *Prometheus Unbound*'un girişinde yazdıkları: "But, in truth, I was averse from a catastrophe so febble as that of reconcilung the Campion with the Oppressor of mankind. The moral interest of the fable, which is powerfully sustained by the suffering and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and qualling before his succesful and perfidious adversary" (Shelley, Prometheus Unbound, yay.: Lawrence J.Zillman, Seattle 1969, s. 35).

50. Kerény Prometheus adlı yapıtında şunları yazar, s.12: Goethe için Prometheus "tanrı değildir, titan değildir, insan değildir, tersine tanrıya eşdeğer en eski kışkırtıcı olarak insanoğlunun ölümsüz ilk örneğidir; yeryüzünün en eski sakinlerinin karşısına tanrı-karşıtı olarak yerleştirilir" idi. Goethe'nin ünlü *Prometheus* şiiri (1774) şu dizelerle son bulur:

Burada oturuyorum, kendi örneğime göre
Biçimliyorum insanları
Bana benzeyen bir soyu
Acı çekmesi için, ağlaması için,
Zevk alması için ve sevinmesi için,
Ve tıpkı benim gibi
Seni saymaması için!

Marks tabii ki Goethe'nin şiirini ezbere biliyordu.

51. Daha önce de alıntılan Shelley'nin girişinde şöyle denir: "The only imaginary beingresembilgn in any degree Prometheus is, Satan; and Prometheus is in my judgement, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints ofambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which, in the hero of Paradise Lost, interefere with the interest" (Shelly, a.g.e., s. 35,37).

52. Karşl. Eliade, *Das Heilige und das Profane* (*Kutsal Olan ve Dünyevi Olan*), s. 120: "Modern, dinsiz insan kendi üzerine yeni bir var oluşçu durum alır: kendi kendisi-

ni yalnızca bir subje ve tarihin temsilcisi olarak görür, ve duyular üstü olandan kaçınır (...) İnsan kendi kendini yapar ve, kendi kendini ve dünyayı kutsalsızlaştırabildiği ölçüde ancak kendini gerçekten kendisi yapabilir. Kutsal olan, onunla onun özgürlüğü arasında durmaktadır. Sonuna kadar demistifize etmediği sürece kendi kendisi olamaz. Son tanrıyı öldürmediği sürece gerçekten özgür olamaz."

53. teodise: tanrının haklı gösterilmesi. Epikür'den bu yana, dünya üzerindeki psikolojik ve ahlakî kötülüğün, fenalığın nasıl olup da tanrının inayetiyle bir arada düşünebileceği sorusuna cevap aranmıştır. Epikür'ün bu konudaki görüşü şöyledir: tanrı ya yeryüzündeki kötülüğü kaldırmak istemekte, ama yapamamaktadır; ya da kaldırabilmekte, ama kaldırmayı istemektedir; ya da ne kaldırmayı istemekte ne de kaldırabilmektedir; ya da kaldırmayı istemekte ve kaldırabilmektedir. Ç.N.

54. Karşl. Eliade, Kosmos und Geschichte, s. 104

55. Albert Camus'den alıntı, [*Sisifos Söyleni*, çev.: Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2004, Istanbul, s. 95. Ç.N.] Camus'nün Prometheus mitosu yorumuna inanılmayacak kadar benzeyen bir yoruma Yeni Platoncular'da, Marsilio Ficino ve Piero de Cosimos'da rastlarız. Karşl.: Panofsky, a.g.e., s.50 vd. Panofsky Prometheus işkencesinin bir ön-varoluşçu yorumunu yapar. Prometheus işkencesi "mutsuz bilinç"tir.

56. Karşl. John H. Finley, Jr., *Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass. 1955, s. 231.

57. Pindar, a.g.e., s. 47

58. "Ya da Beckett'in *Mutlu Günleri*'ni ele alalım. *Prometheus*'tan bu yana benzer bir statis, benzer bir eylem biçimi olmuş mudur?" diye yazar George Steiner "The Classics and the Man of Letters" başlıklı araştırmada, *Arion*, III, 1964, s. 82.

Üç Kez Aldatılan Aias ya da Absürd Kahramanlık

1. Sofokles, *Aias*, çev.: Suat Sinanoğlu, Maarif Matb., 1941. (Ç.N.)

2. Karşl.: Bernard M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkley, 1964, s.42: "Günümüze kadar ulaşan bütün Aiskhülos oyunlarında tek bir intihar olayı yoktur (koruma niyaz edenler intihar etmekle tehdit ettikleri ve kayıp bir oyunda Aias intihar ettiği halde). Günümüze kadar ulaşan bütün Euripides oyunlarında yalnızca dört intihar olayı vardır, oysa Sofokles'in oyunlarında en az altı intihar yer alır: Aias, Antigone, Haimon, Eurydike, Deianeira ve Iokaste, ve ayrıca Filoktetes de sahne üzerinde bir intihar girişiminde bulunur. Kral Oidipus kendi kendini öldürmek için bir kılıç ister, ve Kolonos'taki Oidipus oyunun giriş sahnesinde ölmek için yalvarır..." Herakles çektiği işkencenin bitmesi için yakarır ve oğlundan, kendisini yakmasını ister.

3. Podaleiros, Asklepios'un oğlu, Yunanlılar'ın karagâhındaki doktor, "Aias'ın delirdiğini ilk olarak gözlerindeki pırıltıdan anlar". Karşl.: Ranke-Graves, *Griechische Mythologie.* Quellen und Deutung, Reinbek b. Hamburg, 1960, II.Cilt, s. 313.

4. Northrop Frye, *Fools of Time: Studies in Shakespearen Tragedy*, Toronto, 1967, s. 81 vd.: "Gömülmeyen beden, Homeros'un dediği gibi 'köpekler ve kuşlar için av' zamanın akışı içinde gelecek bir çözüme bırakılır; gömme en azından semboliktir, gerçek ölüm ya da zamandan azat etmektir. Temanın boyutları gösterişsiz, ama hissedilebilir bir biçimde Antigone'ye taşınacaktır. Ama tabii ki her zaman yeraltında yaşamaya devam eden bir gölge daha vardır, ve bu gölge düşmanlığın ve intikamın bütün trajik coşkularını hissetmektedir."

5. William Sale, *Achilleus and Heroic Values, Arion,* II. Cilt, Nr.3, 1963, s.89: "Merkezdeki konsept geras'tır, yani onur armağanıdır; toplumun çeşitli üyelerine aret_'nin bir işareti olarak uygun gördüğü bir nesnedir –ister somut ister insanî olsun-, ki bu kahramanlık dünyasında savaşta kılıçla, okla ve kalkanla gösterilen olağanüstü başarı anlamına gelir. Geras, aret_'nin bir işareti olarak toplum tarafından uygun görüldüğü için... aynı zamanda onurun, tim_'nin bir işareti olarak da işlev görür. Agamemnon, Akhilleus'un elinden onun geras'ı olan Briseis'i aldığında, yapabileceği en kötü şeyi yapmış olmuştu – kahramanlık değerler sistemini tuzla buz etmişti." Karşl.: M.I.Finley, *The World of Odüsseus,* New York, 1954, s. 125-129.

6. Cedric H.Whitmann, Sophocles: A Study of Heroic Humanism, Cambridge, Mass. 1951, s.64: "Aias Batı edebiyatında bir trajedi kahramanın ilk bütünlüklü portresidir; ve her ikisinin, onun ve Akhilleus'un –ki ilk epik kahramandır- benzer durumlar içersinde bulunmaları hiç de rastlantı değildir. Her ikisi de kendi yaralanmış onurlarıyla kendi kendilerini kavganın içine kapatırlar."

7. Karşl.: Walter Kaufmann, Tragedy and Filosophy, New York, 1968, s. 218.

8. Karşl.: J.C. Kamerbeek, *The Play of Sophocles,* I. Bölüm, Commentaries, The Ajax, Leiden, 1963: "Metin ve sahne Ichneutai'deki satir korosunu andırır." Tabii ki Kamerbeek yalnızca metni ve aksiyonu kastetmektedir, sesi değil.

9. Artonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi,* çev.: Bahadır Gülmez, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 1993, Istanbul.

10. Aias'ın antik dönemdeki oynanış biçiminin sayılı tanıklıklarından birini Lukianos bize bir gösterimi anlatırken iletmektedir; bu gösterimde oyuncu gerçekten delirmiş, "güzel taklidin bütün sınırlarının tamamen dışına çıktı, ve, delirmiş birini oynayacağına, öyle davrandı ki, herkes onun bizzat delirdiğine inanmak zorunda kaldı. Ayakkabısıyla tempo tutan birinin ayakkabısını çekip çıkardı; elbiselerini yırtıp aldı; bir flütçünün flütünü dudaklarından çekip aldı ve flütle yanında duran ve zaferine sevinen Odüsseus'un kafasında bir delik açtı, ve eğer Odüsseus'un kafasındaki şapka şansına darbeyi hafifletmemiş olsaydı, zavallı Odüsseus kendisini, canıyla oynayan biriyle karşı karşıya getiren bu rastlantıyı hayatıyla ödemiş olacaktı. Bu arada en harika şey çılgınlığın seyircilere de geçmiş olmasıydı; bir sürü seyirci ayağa fırladı, deliler gibi bağırmaya ve soyunmaya başladı " Lukianos, dansta ve pantomimde abartılı dışavuruma karşı olan biridir, ama onun çağdaşı olan gösterimdeki dansçıların "bir karakteri aşırı yükleme sonucunda doğal dışı ve tanınmaz hale getirmeleri"ni belirtmesi ilginçtir, "büyük olan onların ellerinde canavarlaşıyor, narin olan olağanüstü bir yumuşaklıkla akıp gidiyor, eril olan onların canlandırmasıyla ham hayvansı yabaniliğe dönüşüyor." Alıntı: Lukianos, *Toplu Eserleri,* çev.: C.M.Wieland, tamamlayan: Hanns Floerke, Münih/Leipzig, 1911, 4.Cilt: *Dans Sanatı Üzerine,* s.130 vd.

11. Frye, a.g.e., s.8: " bir insan olduğuna göre, onun hayatı [Sarpedons] ölümdür, ve hayatta bir çatışma alanı olmayan bir yer yoktur."

12. Karşl.: Erec Robertson Dodds, *Die Griechen und das Irrationale,* Darmstadt 1970, s.73-76; karşl.: Eric A. Havelock, Preface to Plato, Cambridge, Mass, 1967, s. 19 ff. Ve Kaufmann a.g.e. s. 150 vd.

13. Kaufmann, a.g.e., s. 145: "Batı dünyasının büyük bölümünde bugün artık akbaba kalmamıştır; ölüm, hastalık ve yaşlılık gizli tutulmaktadır. Kalküta'da ise akbabalar hâlâ ağaçlarda oturmaktadırlar, hem de şehrin ortasında; ve sokaklardaki

ölümü beklemektedirler. Ama yalnızca Homeros'ta ağaçtaki akbabalar, miğferlerden, kalkanlardan ve mızraklardan oluşan bir deniz manzarasının keyfini çıkaran Athene ve Apollon olarak bunu yaşayacaklardır. Bu bakış açısından ne ölüm çekiciliğini yitirmiştir ne de hayat güzelliğini; akbabalar bile dünyaya bir sitem değildir." 20 Haziran 1970 tarihli New York Times'da Kamboçya'daki bir askerî harekât hakkında şöyle bir haber çıkar: "Yamru yumru barakalar arasında uçuşan sinekler, Kamboçya'nın batısındaki bu şehirde ordu garnizonunu kontrol eder gibiler." O sinekler de dünyaya bir sitem değildirler.

14. Kara figürlü vazo, kap, kacak işlemeciliğinin ustası, Exekias'ın bir yapıtı. Karşl. Beazley, *Attic Black-Figure*, New York, 1928, s. 20.

15. John H.Finley, Jr., *Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass. 1955, s. 171.

16. Dodds, a.g.e.'in *Schamkultur zur Schuldkultur* (*Ayıp Kültüründen Suç Kültürüne*) başlıklı ilk bölümünde, s.18, yazar Theogonis, Athene'nin Aias'ta nasıl konuştuğunu alıntılar: "Hiçbir insan, Kyrnos, kendi felaketinden ya da başarısından sorumlu değildir: Her ikisini de tanrılar bahşederler! Hiçbir insan bir eylemde bulunup da bu arada başarısının iyi mi yoksa kötü mü olacağını bilemez..." ve şöyle yorumlar: "İnsanın başına buyruk bir güce umarsız bir biçimde bağımlı olduğu öğretisi yeni değildir. Ancak çaresizliğin yeni bir sedası duyulmaktadır, insanî çabanın kendini beğenmişliğine dair yeni ve acı bir seda. Bizler Kral Oidipus'un dünyasına İlyada'nın dünyasından daha yakınız. Birçok yerde tanrıların fthonos'unun, ve onların kıskançlıklarının da tasavvuru söz konusudur (...) Ancak geç arkaik ve erken klasik dönemde fthonos tasavvuru dinî kaygının baskıcı bir tehdidine, kaynağına –ya da ifadesine- dönüşür."

17. Aias'ın anlaşılması için anahtar bir nokta. Yunanca 126 numaralı bir dize şöyledir: "eidola hosoiper zomen e koufen skian": to eidolon bir "hayal", bir "görüntü", bir "sanrı"dır; skia bir "gölge", "su üzerinde bir yanılsama", bir "hayalet"tir. Kral Hamlet'in hayaleti bir skia olabilir. Homeros'ta yeraltındaki ölülerin gölgeleri söz konusu olduğunda sıklıkla eidolon ve skia kullanılmaktadır. Odüsseus'un annesi ondan bir skia görmüşçesine kaçar. Sofokles'in Athene'si insanlardan, henüz hayattayken kendi kendilerini eidola ve skia olarak kavramalarını ister. ("Mayamız, rüyaların hamurundan yoğrulmuş. O yalan ömrümüz, uyku ile başlayıp uyku ile biter." *Fırtına*, Shakespeare, IV. Perde, I. Sahne, 156 [çev. Haldun Derin]. Başka bir yerde alıntılanan Pindar'ın *Achte Pythische Ode*'sinde (Sekizinci Od) aynı ifadeye rastlarız: skias onar – "Bir gölge rüya" Karşl. Kamerbeck, a.g.e., s. 44, 238 ve Dodds, a.g.e., s. 56, 71.

18. Karşl. Filoktetes [131]: "Biz yeden hileler tanrısı Hermes ile daim hayatımı koruyan zafer tanrıçası Athene Polias yardımcımız olsunlar!", çev.: Nurullah Ataç, *Dünya Edebiyatından Tercümeler*, Yunan Klasikleri, 2, Maarif Matbaası, 1941.

19. Whitman, a.g.e., s.70.

20. Pindar, Siegeslieder (Zafer Şarkıları), yay.: Uvo Hölscher, Frankfurt am Main 1962, s. 81.

21. Kyklos: Bazı klasik Yunan yazarları tarafından, bir toplumdaki hükümetlerin siyasî döngüsünü ifade etmek için kullanılmış bir terim. Kyklos konsepti Platon'un Devlet'inde biçimlendirilmiştir. Bu döngü yaklaşımını en fazla geliştirmiş olan Polybius'a göre, hükümetlerin temel üç biçimi demokrasi, aristokrasi ve monarşidir; bu hükümetlerin dejenere olmuş üç biçimini ise oklorasi, oligarşi ve tiranlık olarak

adlandırır.

22. Pindar hakkında yorumlar, *Isthmische Ode* III, 53.

23. Karşl.: G.M. Kirkwood, *Homer and Sophocles'* Ajax, İthaca 1958, s.57. Yazar Sofokles'in *Aias*'ı ile Homeros'un ilgili bölümleri arasındaki benzerliklere işaret eder. Burada bağlayıcı bir benzerliğin söz konusu olmadığını, tersine oyun yazarının burada seyircinin dikkatini bilinçli olarak Homeros'tan yapılan alıntılara çekmek istediğini, hatta kendi yazdığı sahnenin anlamının daha da ortaya çıkması için seyircisinden Homeros'taki sahneyi açıkça hatırlamalarını istediğini belirtir.

24. Erich Auerbach, *Mimesis.* Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendlischen Literatur, Bern/Münih, 1967, s.13 vd. Karşl.: George Steiner, Homer and the Scholars, Language and Silence başlıklı kitabında, New York 1970, s. 179: "İlyada'nın yazarı hayata, erken dönem Yunan vazolarının üzerindeki miğferlerin çentiklerinin arasından bakan o dik bakışlı gözlerle bakmaktadır. Onun vizyonu soğukkanlılığıyla ürkütücü, kış güneşi kadar soğuktur."

25. Karşl.: *Oidipus Kolonos'ta*: onlardan başka ne varsa kudretli zaman, gün gelir, perişan eder. Toprağın gücü kesilir, vücudun gücü kesilir, gönlün temizliği ölür de yerine fesat yeşerir, dostlar arasında da, şehirler arasında da hep bir rüzgâr esmez" [609]. *Oidipus Kolonos'ta*, Sofokles, çev.: Nurullah Ataç, Maarif Matb., 1941.

26. Karşl.: Georges Méautis, *Sophocle: Essai sur le héros tragique*, Paris 1957. s.41. *Trakis Kadınları*'nda da Herakles'in ölüm döşeğinde olduğu haberini getiren oğul geri dönmezden önce ve *Kral Oidipus*'ta kralın doğumu hakkındaki bilmecenin çözümünden önce birer sevinç dansı yapılır.

27. Karşl.: M.I. Finley, a.g.e. s. 103. Sayfa 107'de yazar şunları yazar: "Bir yabancı ülkede bir *xenos* sahibi olan yabancı için bu akrabalar için etkili bir tazmin, bir koruyucu, bir temsiliyet ve bir bağdaşıklık demektir. Anavatanından kaçmak zorunda kalırsa bir kaçış yeri, yolculuğa çıkmak zorunda kalması halinde güvenebileceği bir kileri ve savaşmak gerekirse erkeklerle ve silahlarla dolu bir kaynağı var demektir."

28. William Arrowsmith, *A Greek Theater of Ideas, Ideas in the Drama*'da, yay.: J. Grassner, New York 1964.

29. Albert Camus, a.g.e. s. 32,39.

30. Sören Kierkegaard, *Korku ve Titreme*, yay. ve çev.: E. Hirsch ve H. Gerdes, Düsseldorf/Köln 1971, s.459, 462.

31. *Korku ve Titreme* sanki gırtlaktan zorla çıkarılıyormuşçasına kişisel bir itiraf biçiminde yazılmıştır. Kierkegaard edebiyattan örnekler vermez. Ancak yine de şöyle yazar: "Bu türden çaresizliğe dünyada ender rastlanır, böylesi biçimlere aslında yalnızca şairlerde rastlanılır; yaratılarına her zaman 'şeytanî' ideali veren –bu sözcük Yunanca'daki saf anlamıyla alınmıştır- gerçek şairlerde." S. 461.

32. Tabii ki Hippolytos'ta da aynı şey vardır, ancak Euripides'in Phaedra'sı çok daha gündelik ve çok daha 'gerçekçi' ele alınmıştır.

33. *İlyada*'nın bir başka trajik okuma biçimi. Zeus, Patrokles'in hayatı uğruna çıkan savaşta Troyalılar'dan yanaymış gibi gözüktüğünde ve koyu bir sis görüşü engellediğinde Aias şöyle bağırır: "Kurtar Akha oğullarını bu sisten, Zeus baba / göz gözü görebilsin, her yanı aydınlık et" [İlyada, 17.Bölüm, 645].

34. *Aias* hemen her zaman Sofokles'in günümüze ulaşan tragedyaları arasında ilk sırada yazılanı olarak görülmüş, ve kırklı yılların başlarına ya da sonlarına tarih-

lendirilmiştir, yani Kimon'un ölümüyle (İ.Ö, 449) Antigone (İ.Ö. 442 ya da 441) arasında bir yere. Bunun nedenleri şudur: Koro şarkılarının metrik yapısı, özellikle de parados'un arkaik şarkıları, karakterlerin görselliği ve gösterişliliği Aiskhülos'u hatırlatırken, koronun aktif rolü, gömülmeyen ceset motifi Antigone'ye yakın durmaktadır. Metrik istatistiklerine dayanan tarihlendirmelerin güvenilir olmayışına Kitto (1939) daha önce değinmişti zaten. Genel olarak Aiskhülos'un günümüze ulaşan oyunları arasında en eskisi sayılan Yalvaran Kızlar adlı oyunun yeniden tarihlendirilmesi hakkında 1951 yılında yayınlanan bir papirüs en az yarım yüzyıl, 468'e kadar gidince bu yöntemlerin ipliğinin pazara çıkarılması tamamlanmış oldu. Toplam dört Shakespeare oyunu, bir Marlowe oyunu ve bir Webster oyunu, yanı sıra Samuel Johnson'un eleştiri yazılarından yüz sayfa günümüze ulaşmış olsaydı, bu oyunları kronolojisi ve Elisabeth tiyatrosunun gelişim çizgisi bir bilmece olarak kalırdı. Yalvaran Kızlar her şeyden önce bu nedenle Aiskhülos'un en erken oyunu olarak görülür, çünkü tragedyanın gelişmesi konusunda koronun rolünün azaltılması temel alınmaktadır. Bakkhalar'ın yazılış tarihi bilinmeseydi, herhalde aynı kurallar uyarınca bu oyun Euripides'in en erken oyunu olarak görülecekti. Çünkü bu oyun "Aeschylean flavour" (Jebb) ve "astonishing effect" içermekteydi.

Estetik yaklaşımlar ve önsel vargılar oyunların tarihlendirilmelerini, kanıtlamalarda gözüktüğünden çok daha büyük ölçüde etkilemektedir. Aias genel olarak başarısız bir oyun olarak görülürken, kötü kurgulanmış bir oyun olarak bakıldığı kesindir, demek ki bu oyunun henüz olgunlaşmamış bir yazarın yapıtı olması gerekir. Ancak yine de Aias'ın yazılış tarihinin yirmili yıllara, Oidipus'tan sonrasına, hatta daha da ileriye, Filoktetes'in öncesine kaydırılmasına ilişkin bir o kadar önemli kanıtlar da vardır. *Aias*'la *Trakhisli Kadınlar* arasındaki benzerlikler bir kez daha ortaya konmuştur; hatta *Trakhisli Kadınlar*, Sofokles'in en erken tragedyası olarak görüldüğü gibi (Kirkwood bu oyunu 1958 yılında Antigone'nin öncesine, Mazon ve Dain ise 1962 yılında Aias'ın öncesine koymuşlardır), aynı zamanda en sonuncusu olarak da görülür (Kitto bu oyunu yirmili yıllara, Perotta Sofokles'in hayatının sonuna koymuşlardır).

Aias'taki koro "gerçekçi bir biçimde işlenmiştir", Filoktetes'teki gemiciler korosuna çok benzer. Daha önemlisi daha temel bir benzerliktir: Her iki tragedyada da örnek alınan Homeros'un kahramansızlaştırılması ve *Antigone*'de olduğundan tamamen başka, çok daha Euripides'e benzer bir tonun kullanılmış olmasıdır. Sparta mutlakiyetine ilişkin iğneleyici dokundurmalar, oyunun 446 yılının öncesine, Sparta'yla yapılan otuz yıllık barışın sonuna tarihlendirilmesinden yana olan kanıtlardan biriydi; ama Reinhardt (1933) bu noktada özellikle şunları ekler: *"if the time of the Peloponnesian War is excluded"*. Ancak *Aias*'ın Peloponnes Savaşı sırasında yazıldığını dışlayan hiçbir şey yoktur. Ve oyun ancak yirmili yılların sonunda ortaya çıkan siyasî ortam içersinde tam olarak anlaşılacaktır. Karşl.: John Jones, *The Matter of a Date, On Aristotle and Greek Tragedy*'de, New York 1962, s. 62-72; Whitman, a.g.e., s. 42-46; Kamerbeek, a.g.e., s. 15 vd.

35. Karşl.: Knox, a.g.e., s. 121 vd, Odüsseus ve Akhilleus'un "karşıt figürleri" ve onların Yunan edebiyatı içersindeki "aristokrat ve demokrat bakış açılarının" temsilcileri olarak taşıdıkları anlam üzerine.

36. Pindar, a.g.e., s. 115 vd.

37. Ebd, s. 119 vd.

38. Shakespeare'den açımlanmıştır.

39. Odysseia, *Homeros*, çev.: Azra Erhat-A.Kadir, Can Yay., 1984 Istanbul. Ç.N.

40. Karşl.: Cedric H.Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Mass. 1958, s.179 vd; Akhilleus'la Odüsseus'un Hades'te karşılaşmaları üzerine. Aias'la olan karşılaşma karşılaştırılmayacak kadar daha şiddetlidir.

41. Karşl. 19 numaralı dipnot. Aias bir cesettir. Agamemnon *skia* sözcüğünü kullanır. Aias artık Hades'te bir gölgedir. Kuşkusuz bu, Homeros'u bilen Yunanlı seyirciler için, tıpkı *Odüsseia*'da olduğu gibi Odüsseus ve Aias-skia karşılaşmasının olacağı bir sonraki sahneye bir hazırlıktır.

42. Platon, *Devlet*, 10. Kitap çev.: Sabahaddin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz, Remzi Kit., 1962, Istanbul. Aias'ın aslan hayatı yaşamaya karar vermesi mutlaka ki Aias'la Herakles arasındaki akrabalıkla ilintilidir.

43. Aias'ın yabancı dildeki karşılığı: Ajax. Ç.N.

44. "Tahtınızın yanında durup baltanızı tutan aslan da artık Ajax'ın olacaktır." *Aşkın Çabası Boşuna*, Mitos-Boyut Yay.; ç. Ali H. Neyzi, s.114, İst., 2002. (Ç.N.)

Hereklis'in Yüzleri ya da Kırık Mitos

I. "O dev gibi adam, bir hiç oldu, gitti!"

1. Karşl. Bernard M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, 1964, s. 140.

2. "Kanallar, tüneller ya da doğal yeraltı kanalları genellikle Herakles'in işleri olarak tanımlanır," der Robert von Ranke Graves, *Griechische Mythologie, Quellen und Deutung*'ta, Reinbek Hamburg 1960, II.Cilt, s. 118.

3. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1062, s. 19. Panofsky, antik mitosa dair görsel öğelerin Ortaçağ'daki görsel öğelerle yer değiştirmesi örneğinden yola çıkarak "mitosla ilgili hikâyelerin kutsallık alegorisi"ne dönüştürülmesi üzerine yazar. Bu konuda karşl.: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, (*Dörtyol Ağzındaki Herkül*) Leipzig/Berlin 1930; ve Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1962, s. 115, 211.

4. Eugene M. Waith, *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, New York, 1962, s. 40 vd.

5. Problemata (yazarı anonim), Rönesans'ta Aristoteles'e mal edilmiştir; alıntı Roff Soellner, The Madness of Hercules and the Elisabethan (Comperative Literatur X, 1958), s.312.

6. Robert Green'in *Orlando Furioso* başlıklı çalışmasında (1591) kahraman sahneye geri döner, kurbanının koparttığı bacağını bir topuz gibi sallamaktadır. Kendini Herkül olarak tanıtır. Soellner'den alıntı, s. 317

Villaine, prouide me straight a Lion's skin
Thou seest I now am mightie Hercules
Look wheres my massie club upon my necke. (II,1)
(Alçak, bana hemen bir aslan derisi hazırla/ şimdi benim görkemli Herkül

olduğumu göreceksin / ensemdeki ağır topuza bak.)

7. W. Shakespeare, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*, çev.: Nureddin Sevin, Maarif Matbaası, 1944, Ankara. Ç.N.

8. W. Shakespeare, *Venedik Taciri*, çev.: Nurettin Sevin, MEB., 1989, Istanbul. (Ç.N.)

9. W. Shakespeare, *Antonius ve Kleopatra*, çev.: Saffet Korkut, MEB., 1989, Ist. (Ç.N.)

10. Stümfalos: Kuzeydoğu Arkadya'da eski bir kent; kanatlarıyla insanları öldüren kuşlara dair efsanesiyle ünlü. (Ç.N.)

11. Thomas Heywood, *Apology for Actors*, yazılış tarihi tahminen 1607/08, yayınlanışı 1612, Weith'dan alıntı, a.g.e., s. 53.

12. Seneca, *Toplu Eserleri, Hercules Furens*, 1.Cilt, s. 63-155; *Hercules Oetaeus*, 2.Cilt, s. 257-392; Seneca, *Herkules Oeta*'da, s. 121-200

13. Argo: Güney takımyıldızı. (Ç.N.)

14. Seneca, *Toplu Eserleri*, 1. Cilt, s. 403-471.

15. A.J. Festugiè, *De l'Essence de la Tragédie Grecque*, Paris, 1969, s. 90.

16. Sueton (Gaius Suetonius Tranquillus), *Leben des Ceasaren*, (*Sezarlar'ın Hayatı*), çev.: Andre Lambert, Zürih/Stuttgart 1955, s. 329, 360 (Nero, 21 ve 53).

17. Ölülerin Konuşmaları, Lucianus'un Başlıca Eserleri, yay. Karl Mras, Münih, 1954, s. 229.

18. Bilinirci: Gnosis yandaşı; gnosis: bilgi, bir dinsel düşünce dünyasını bilme. (Ç.N.)

19. Agnostisizm: Bilinemezcilik. (Ç.N.)

20. Kabbala: 12.yüzyıl ve sonrasında yaygınlaşan içrek Yahudi mistisizmi, kabala. (Ç.N.)

21. Karşl.: Baruch by Justin, *Gnosticism: A Source Book of Heretical Writings from the Early Christian Period*'da, yay.: R.M. Grant, New York 1961, s. 98.

22. Northrop Frye, *Analyse der Literaturkritik*, (*Edebiyat Eleştirisi Çözümlemeleri*), Stuttgart 1964, s. 210.

23. "Herakles'in doğumunun güvence altına alınması için onun [Alkmene'nin] aldatılması gerekmişti. Ölümsüzlük ya da tanrılaşma vaatleri Alkmene'yi şeytana uymaya razı edemez." Laurent Le Sage, *Jean Giraudoux, His Life and Works*, University Park, Pa. 1959, s. 69.

24. Plautus'un *İkizler* (*Menaechmi*) adlı oyununda, metresine hediye etmek üzere kendi karısının bir elbisesini çalan Epidamnus'lu ikiz kardeş, Herakles'e gönderme yapar: "Bugün bunu yapana kadar / tehlikelere göğüs germek zorundayım demektir. / Bence Herkül bile / bir zamanlar Hippolyte'nin / kemerini çaldığında bu kadarını göze alamamıştır" (I,3). *Antik Komedyalar*, Cilt I, s. 416.

25. Karşl. Euripides: "Ah güzel kız, insanların Zeus dedikleri gökyüzünde doğmuş" Nauck, *Fragman* 869)

26. Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., Istanbul, 2005, s. 70. (Ç.N.)

27. Hegel, *Estetik*.

II. Kara Sofokles ya da zehirlerin dolaşımı

1. Sofokles, *Trakhis Kadınları*, çev.: Şaziye Berin Kurt, Maarif Matb., 1941. (Ç.N.)

2. Lukianos tabii ki Herkül'ün işlerini ve zahmetlerini çok iyi biliyordu. Herakles

Tanrıların Konuşmaları'nda (13) Asklepios'la daha iyi bir yer uğruna tartışmaya girdiğinde, Asklepios ona şöyle kaba bir cevap verir: "Buna karşın ben... senin gibi köle işlerini yapmadım, Lidya'da yün taraklamadım, kıpkırmızı kadın elbisesi giymedim, Omfla'nin altın sandalları tarafından dövülmedim, ve delirerek karımı ve çocuklarımı öldürmedim." *Lukianos'un Başlıca Eserleri*, Yunanca ve Almanca yay. ve çev.: Karl Mras, Münih, 1954, s. 65.

3. W. Shakespeare, *Macbeth*, çev.: Orhan Burian, MEB., İstanbul 1989. (Ç.N.)

4. Euripides, *Elektra*, çev.: A.Hamdi Tanpınar, Maarif Matb., Ankara, 1943. (Ç.N.)

5. Gilbert Muray, *Greek Studies*, Oxford, 1946, s. 126.

6. Karşl.: Racine, *Theatre Complet*, yay.: Maurice Rat, Paris, 1960, s. 723.

7. triton: mitolojide belden aşağısı balık gibi düşünülen deniz tanrısı. (Ç.N.)

8. Lukianos'un *Von der Tanzkunst* (*Dans Sanatı Hakkında*) adlı yapıtında, tabii ki bir tür pantomim olması gereken Aitolieli'deki danslar arasında "Herakles'in Acheloos'la savaşı" da sayılır. Karşl. Lukianos, *Toplu Eserleri*, C.M. Wieland'ın çevirisine göre tamamlayan Hans Floerke, Münih/Leipzig, 1911, 4.Cilt, s. 115.

9. Karşl. Herbert Musurillo, *The Light and the Darkness: Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967, s. 72: "Gökyüzündeki güneşin ısısı arttığında, topak bir tür toza dönüşür; ama ortadan yok olduğunda topraktan köpüğümsü kana benzeyen sızıntılar fışkırır, ki Deianeira bunlardan çok korkar. Aiskhülos'ta soğurulamayan yerdeki kan, intikamı alınmamış bir cinayete işaret eder. Burada topraktan fışkıran kan lekeleri, hain Nessos'un beklenmedik ölümüne işaret etmektedir. Bunlar, Herakles'in bir zamanlar Zeus'tan aldığı kehanetin güvencesidir; bu kehanete göre Hades'ten bir güç çıkacak ve onu mahvedecektir. Ve böylece fokurdayan kan Deianeira için kehanetin belirtisi haline gelir, oysa Deianeira bunun tam anlamını kavrayamaz."

10. Bu bulaşma mekanizmasına Walter Sokel Herakles adlı yapıtının giriş bölümünde ayrıntısıyla değinir, Münih/Viyana, 1964 (Theater der Jahrhunderte) (Yüzyılların Tiyatrosu).

11. *chthonik*: Yunanca *chton*: toprak, yer: toprağa, yere ait olan, yer altı, toprağın, yer altının tanrıları. (Ç.N.)

12. Spiroketalar: Parazitoloji. Burgu gibi kıvrık gövdeli, çevresi dalgalı bir zarla çevrili, kamçısız ve çekirdeksiz bir hücreli hayvan sınıfı. Spiroketoz: Organizmada spiroketaların varlığından ileri gelen hastalıkların genel adı; sarılıklı-kanamalı spiroketoz gibi. Ç.N.

13. metonimi: mecazı mürsel, düzdeğişmece. Ç.N.

14. Karşl. Roman Jakobson, Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polaritaet zwischen Metaphorik und Metonymik, (Dilin İkili Karakteri. Metafor ve Metonimi Arasındaki Karşıtlık) yay.: A.Buch, Frankfurt am Main, 1971, 1.Cilt, s. 323-333.

15. imitatif: taklide dayalı. (Ç.N.)

16. Homeopati: Bir hastada görülen hastalık belirtilerinin, aynı belirtileri sağlam bir insanda meydana getirebilecek ilaçları (benzerlik yasası) çok düşük dozda vererek tedavi edilebileceğini öne süren öğreti. (Ç.N.)

17. Jean Racine, *Phaidra*, çev.: Afif Obay, MEB. Yayınları, Ankara, 1963. (Ç.N.)

18. Georges Méautis, *Sophocle: Essai sur le héros tragique*, Paris, 1957, s. 283.

19. Sofokles, *Kral Oidipus*, çev.: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut, 2002, İst. (Ç.N.)

20. Albert, Camus, a.g.e. s. 138. (Ç.N.)

21. Gerçi Macbeth'teki kehanetler gerçekleşir, ama gerçekçi bir yoldan gerçekleşir. "doğa ötesilik" uçup gider, çünkü dünya doğal ve meşru düzenine geri döner. Öldürülen hükümdarın oğlu, kral olur: "... sizleri Scone'da taç giyişimizi görmeye davet ederiz" [V, 8, 75].

22. Karşl. Ezra Pound, *Trakhisli Kadınlar*, New York, 1957: " what / SPLENDOUR, / IT ALL COHERES." Pound bu dizenin yorumunda şöyle yazar: "Burası, oyunun, uğruna var olduğu anahtar noktadır" Pound'un *Trakhisli Kadınlar* çeşitlemesi atmosferi açısından Sofokles'ten çok Wagner'e yakın duran bir uyarlamadır. Ancak Pound'un şaşırtıcı bir duyarlılıkla çevirdiği yaklaşık bir düzine dize içerir, ve böylece İngilizce Sofokles büyük bir şiir olarak gelir kulağa. Örneğin Herakles sözcüklerini içeren ve neredeyse tercüme edilemez olan 1259. dizede olduğu gibi: "And put some cement in your face, reinforced concrete..." ("ilahların gazabı seni çarpacaktır!").

23. Gerhard Nebel, *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragödie* (*Dünya Korkusu ve Tanrıların Gazabı. Yunan Tragedyası Üzerine Bir Yorum*), Stuttgart, 1951, s. 34.

24. F. Nietzsche, *Eserleri, Üç Cilt*, yay.: K.Schlechta, Münih, 1966, 2.Cilt, s. 693.

25. Übermensch: insanüstü. Nietzsche, insanüstü ya da üstün insan deyimleriyle çevirebileceğimiz übermensch'in düşünürüdür. (*Felsefe Ansiklopedisi*, Orhan Hançerlioğlu, 7.Cilt, Remzi Kitabevi, 1980, Istanbul). Ç.N.

26. Karşl.: Walter Kaufmann, *Tragedy and Filosophy*, New York, 1968, s.226.

27. Pindar, *Siegeslieder* (*Zafer Şarkıları*), yay.: Uvo Hölscher, Frankfurt, 1962, s. 140.

28. Herakles bir kız çocuğu gibi ağlar: " bir kız gibi hıçkırarak ağladığım için..." [1071]. Iole tek bir kere bile ağlamaz, Deianeira da Herakles'den daha güçlüdür. Karşl. Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, Londra/New York, 1964, s. 90: "Herakles ve Deianeira aynı oyuncudurlar. Kadınsı delilik ve erkeksi kibir aynı yere çıkar. Acımasız erkek, iyi yürekli kadın tarafından sevilir, hem de erkeğin acımasızlığı nedeniyle sevilir. İşte durumlar bu noktadadır. Ama Deianeira aksiliklere sessiz bir yüreklilikle karşı koyar, buna karşın Herakles kadınsı gözyaşlarıyla karşılar aksilikleri. Bu yine, ifade ettiği şeyi daha yakından tanımlayamadığımız halde bizimle konuşan bir çelişkidir."

29. Rollerin yalnızca üç oyuncuya dağıtılması tabii ki tragedyanın yapısından ve sahne üzerinde her zaman yalnızca üç oyuncunun aynı anda bulunması ilkesinden kaynaklanmaktadır. Buna rağmen iki maskenin, iki rolün bir ve aynı oyuncuya verilmesiyle elimize ulaşan tragedyalar içinde en az üç kez karşılaşılması biraz daha fazla anlam ifade etse gerek. Böylesi gizli sembolik işaretler Deianeira-Herakles, Antigone-Teiresias ve Pentheus-Agaue rolleri için söz konusudur. Karşıt ilke için: aynı maske, iki ayrı oyuncu, karşl. Duvaklı Alkestis (32 no'lu dipnot).

30. Karşl.: John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, New York, 1962, s. 175.

31. Nietzsche, *Ve Zerdüşt Böyle Diyordu, Güneş Doğmadan*, çev.: Osman Derinsu, s. 135, Varlık Yayınları, 2004, Istanbul. S.135. (Ç.N.)

32. İki kısa, bir uzun heceden oluşan bu son dizeleri kimin söylediği, *Trakhisli Kadınlar*'ın yayıncıları arasında uzun zamandır süregelen bir anlaşmazlık konusu olmuştur. Karşl.: Bu dizeler üzerine Jebb'in ve en son olarak da Musurillo'nun yorumları, a.g.e. s. 79. Dramın mantığı gereği ve Sofokles tragedyalarının göreneği anlamında bu dizelerin koro başı tarafından söylenmiş olması gerekir. Dizeler Horatio'nun getirdiği en son habere şaşırtıcı derecede benzemektedir:

O ırza, kana, cana susamış o iblisçe hareketleri,
O kazara verilmiş hükümlerle rast gele inen satırları,
O binbir yalan-düzenle tasarlanmış beyhude ölümleri,
En sonunda da dönüp dolaşıp, faillerinin başını yiyen
O kumpasları, o kumkumaları! Hepsini teker teker
Yalansız, dolansız anlatacağım.

[*Hamlet*, V, 2, 391-394] [*Hamlet*, W.Shakespeare, Türkçe söyleyen: Can Yücel, Adam Yayınları, 1992, Istanbul. Ç.N.]

Bu sözlerin kime söylendiği de tartışmalıdır. Korodaki kadınlara mı? Iole'ye mi? Dizeler hem tekil hem de çoğul olarak okunabilir. Dramatik yapı açısından bakıldığında Iole'nin bir kez daha sahneye gelmesi ve cenaze alayına katılması gerekir. Suskun Iole, *Trakhisli Kadınlar*'daki üçüncü ve trajik figürdür.

33. Seneca'nın *Hercules Oetaeus*'unda Iole suskun bir taraf değildir. Konuşur. Ama gerilim birdenbire azalır ve her şey birdenbire düzleşir.

34. Arthur Rimbaud, *Bütün Şiirleri, Dörtlük*, çev.: Erdoğan Alkan, Varlık Şiir, 2004, Istanbul, s. 118. (Ç.N.)

III. "Ah, burada taş kesilip acılarımı unutabilsem!"

1. Euripides, *Herakles*, çev.: Lütfi Ay, Maarif Matb., 1943, Ankara. (Ç.N.)

2. Gilbert Murray, *Greek Studies*, Oxford 1946, s. 112: "Euripides'in Herakles'ini büyük bir sanat yapıtı olarak gördüğüm sanılmasın. Asla. Bu yapıtın kırılmış bir omurgası vardır; konvansiyonel retorik bu oyunda fazlasıyla belirleyicidir, ancak son perdenin trajik havasının saf yüceliği sayesinde, Herakles'in uyanışından sonra... antik oyunlar içersinde her türlü karşılaştırmaya göğüs gerecek durumdadır." Humphrey D.F. Kitto, Greek Tragedy, New York, 1061, S. 237: "Kuşkusuz bu oyun Euripides'in yazdığı en güçlü oyundur, ve oyunun son kısmı da son derece başka bir biçimde etkileyicidir. Ancak bütün olarak oyunun anlamı nedir? Oyun bir bütün müdür?... Dramatik bir birlik oluşturmamaktadır. Herakles'in yakınlarının yıkımıyla delilik arasında bir bağlantı yoktur, bunlar salt arka arkaya sıralanıştan ibarettir, ve son sahne bir öncekiyle neden-sonuç ilişkisi içinde değildir." William Arrowsmith (*The Complete Greek Tragedies, Euripides II*, Şikago, 1956) adlı yapıtının muhteşem giriş bölümünde Herakles'i tutarlı bir birlik olarak yorumlama girişiminde bulunan tek yorumcudur. Oyunun biçem olarak birbirinden farklı iki bölüme ayrılmış olmasının anlamına işaret eder (s.45). Ancak birinci bölümde "konvansiyonun her yerde görünür oluşu"nu eleştirir. "Karakter genel olarak statiktir, bütün olarak aksiyon her türlü gerçek trajik hareketin çok uzağındadır" (s. 48).

3. Moralite oyunu: Ortaçağ'da, dini oyun, ahlak oyunu. (Ç.N.)

4. Leon Parmentier Herakles'i İ.Ö. 424'e; Arrowsmith ise daha önceye, 418'e tarihlendirir.

5. Thukydies, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges (Peloponnes Savaşı Tarihi)*, çev. ve yay. P. Landmann, Reinbeck, Hamburg, 1964, s. 141 (III, 81).

6. Didaskalia: Antik Yunan'da tragedya ve komedya yarışmaları konusunda düzenlenen tutanaklar, özetler. (Ç.N.)

7. Karşl. Leo Aylen, *Greek Tragedy and The Modern World*, Londra/New York, 1964, s. 128: "Bu, Euripides'in başlıca lirik yapıtlarından biri değildir, ama ben, zaten bu-

nun amaçlanmamış olduğunu tahmin ediyorum. Bu büyük olasılıkla mimlerin seyre sunulmasından ibaretti. Bu durum, modern eleştirmenlerin oyunda eksikliğini hissettikleri yerde oyuna denge getirmiş olabilirdi; ve bizde, bunun büyük bir adamın hikâyesi olduğu etkisini bırakabilirdi. Metinde şiir okunduğunda, dengeyi yanlış değerlendirmeye doğru bir eğilim göstermekteyiz."

8. W. Shakespeare, *Othello*, çev.: Özdemir Nutku, Remzi Kit., 2004, Istanbul. (Ç.N.)

9. Trajik "insanî mesele"nin sembolleri olarak Prometheus ve Oidipus hakkında Maria Janion, *Edyp i Prometeusz*'da yazmıştır. *Dialog*. H.8, Varşova, 1971, s. 94-109.

10. Karşl.: Platon, Timaios: "O iyiydi/Yaradan/ve İyi'nin içinde asla kıskançlık olamaz, ne bahasına olursa olsun", Platon, *Toplu Eserleri*, Zürih/Münih, 1974; VI.Cl., s. 209

11. Karşl.: Euripides, *Melanippus*, Fragman 483: "Zeus mu? Zeus kim? Onu yalnızca söylentilerden tanıyorum," ve Fragman 893: "İnsan böyle bir resmin karşısında, tanrısal bir ırkın olduğuna inanmayı ya da onların yasalarına itaat etmeyi nasıl sürdürebilir?"

12. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda "(...) yazgı eylemlerinin üçlülüğünden" söz eder, "Oidipus babasını öldüren, anasına koca olandır; yine bu Oidipus; Sphinks bilmecesinin çözüsüdür. a.g.e. s. 61.

13. Bak. Platon, *Devlet*.

14. Hölderlin *In lieblicher Bläue blühet*... şiirinde böyle der. Heidegger bu "görsel sözcüğü" *Metafiziğe Giriş* adlı yapıtında alıntılar ve yorumlar, Tübingen, 1953, s. 81. André Green, Oidipus kompleksi üzerine yaptığı psiko analitik araştırmasını Hölderlin'in bu cümlesine dayandırır: *Un Oeil en trop*, Paris, 1969.

15. Albert Camus, a.g.e. s. 129.

16. Arrowsmith'in girişinde şöyle denir, a.g.e. s. 57: "... kahramanın kaderini karşıladığı ve kendi deneyiminin dışında bulunan ahlakî düzeni onayladığı cesaret, Oidipus'unki kadar trajik ve anlamlıdır."

17. W. Shakespeare, *Kral Lear*, çev.: İrfan Şahinbaş, MEB. Yayınları, 1989. (Ç.N.)

18. Green, a.g.e., s. 228: "Oidipus mitosu örnek bir mitostur, çünkü Oidipus 'ben kimim?' sorusunu 'o kimin oğlu?', 'o kimin babası?' sorusuyla ilişkilendiren kişidir."

IV. Filoktetes ya da kaçınma

1. Sofokles, *Filoktetes*, çev.: Nurullah Ataç, Maarif Matb., 1941. (Ç.N.)

2. W. Shakespeare, *Fırtına*, çev.: Haldun Derin, MEB Yayınları, 1964. (Ç.N.)

3. "Haritada bulunmaz orası; bunlar asla doğru yerler değildir." Herman Melville, *Moby Dick*.

4. Karşl.: R.C. Jebb, *The Filoctetes*, Amsterdam 1966, 2, 302, 800, 1000, 1455 numaralı dizelerin yorumları.

5. Cicero (Tusc. 2.10.23): "*Quomodo fert apud eum Prometheus dolorem, quem excipit ob fortum Lemnium?*" Bakz.: Karl Kerényi, *Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz*, Zürih, 1946, s. 46.

6. Flogo: Yun. Floks, flogos, alevden alınan ve birkaç sözcüğün bileşimine giren unsur. (Ç.N.)

7. Karşl.: Bernard M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964, s. 140.

8. Bakz. Claude Lévi-Strauss, *Yapısal Antrolopoji*, Frankfurt am Main, 1967, s. 237.

9. Karşl.: Ranke-Graves, *Griechische Mithologie* (*Yunan Mitolojisi*), II.Cilt, s. 283. Ay-

rıca bakz.: I.Cilt, s. 288. Bu ayak yaralanmalarının arketipsel konumu da ilginçtir. (Ranke-) Graves *The White Goddess*'te şöyle yazar: "Talos, Bran, Akhilleus, Mopsos, Kheiron ve diğerleri tam olarak nerelerinden yaralanmışlardır? Akhilleus ve Llew Llaw efsaneleri bunun anahtarını verirler. Thetis çocuk Akhilleus'u ayağından yakaladığında ve onu ölümsüzlük kazanına soktuğunda,yalnızca işaret parmağıyla baş parmağının değdiği yerler kuru ve dolayısıyla da yaralanabilir kalmıştı. Bu muhtemelen Aşil tandonuyla ayak bileğinin arasında bir yerdi, tıpkı King Jesus'ta gösterdiğim gibi, çivi çarmıha gerilen İsa'nın ayağından geçirilerek tahtaya sokulmuştu." (s. 317)

10. Kerényi, *Prometheus*, s. 75. Ayrıca bakz.: *Der göttliche Arzt*, (*Tanrısal Doktor*), s. 96-100.

11. Kerényi, *Der göttliche Arzt*, s.99.

12. André Gide herhalde, Filoktetes'in leş gibi kokan yarasını tragedyanın anlaşılması için bir anahtar olarak gören ilk kişi olsa gerek. Kaleme aldığı *Filoktetes* uyarlamasının –ki bu oyun 1898'de Revue Blanche'ta yayınlanmıştı- alt başlığı *Traité de l'immonde blessure* (*Berbat Yaranın Kitabı*) idi. Filoktetes'in, onu insanlardan ayıran ve izole eden yarası onu bir sanatçıya dönüştürmüştü. Issız adada Filoktetes'in inlemesi bir şarkıya dönüşüyordu. "Mais depuis que je ne m'en sers plus pour manifester ma souffrance, ma plainte est devenue très belle, a ce point que j'en suis consolé!" ("Ama onu acımı göstermek için kullanmadığımdan beri sızım çok güzelleşti, öyle ki yatıştı bile!") (s.159). Bitmeye yüz tutmuş 19.yüzyılın bu modern Filoktetes'i kendi kendisini, güzelliği ve bilgeliği boşlukta bulan meraksız bir şairdir: "Je m'exprime mieux depuis que je ne parle aux hommes. Mon occupation, entre la chasse et le sommeil, est la pensée" ("İnsanlarla konuşmadığımdan beri kendimi daha iyi ifade eder oldum. Uğraşım, avlanma ile uyku arasında, düşünmek") (s. 160). Gide'ın *Filoktetes*'i yayını gönüllü olarak verir ve adada kalır. Gide'ın oyunu Edmund Wilson'un *The Wound and the Bow* başlıklı olağanüstü çalışmasının çıkış noktasını oluşturur, New York, 1965. "Gide'le birlikte, modern okurun dikkatini çekecek daha ileri bir içermenin izini buluyoruz, ki bu izi Gide'ın kendisi de tam olarak geliştirmemiştir: deha ile hastalığın, güç ile sakatlığın içinden çıkılmaz bir biçimde birbirleriyle bağlantılı olduğu fikri" (s. 237). Wilson'ın, ruhsal bir güce dönüşen hastalığın karakterolojisi üzerine ve Sofokles'in takıntılı karakterlere olan merakı ("a clinical Sophocles") üzerine yaptığı saptamalar ilginçtir, yine de Filoktetes'in yarasının efsanevî olduğu yazarın dikkatinden kaçmış gibi gelir bana.

13. Karşl.: Bernard M.W. Knox, *Euripidean Comedy*, Alan Cheuse and Richard Koffler, *The Rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson*, New Brunswick, 1971, s. 75.

14. Nadeschda Mandelstam, Das Jahrhundert der Wölfe (Kurtların Yüzyılı), Frankfurt am Main, 1971, s. 52.

15. Thyukydides, *Der Grosse Krieg* (*Büyük Savaş*), yay.: Heinrich Weinstock, Stuttgart, 1954, s. 89.

16. Teodise: Leibniz'in geliştirdiği, tanrının iyiliği ve adaletiyle dünyadaki kötülük ve acıyı bağdaştırarak tanrıyı doğrulama çabası. (Ç.N.)

17. Karşl.: Knox, *The Heroic Temper*, s. 138 vd.: "Filoktetes kazanmıştır. Kahramanca arzu burada, öteki oyunlarda görmüş olduğumuz her şeyin üzerinde parıldayan bir zafere ulaşmıştır. Tek bir adamın inadı bütün Yunan ordusunu vurmakla kalmamış, tersine aynı zamanda Helenos'un kehanetlerine ve tarihin örneği olan Zeus'un

arzusuna da isabet etmiştir. Bu, Dianüsos tiyatrosunda olağanüstü bir andır; ve Aiskhülos'un ve Euripides'in Filoktetes oyunlarının gösterimleri hakkındaki anlatılardan, bu ânın seyirci için son derece beklenmedik bir an olması gerektiğini çok iyi bilmekteyiz. Bu, teatral bir tour de force'tur; ve bizler oyunun bu biçimde sonlanamayacağının ayırdına vardığımız anda ancak şoku yaşarız. Çünkü Filoktetes'in zaferi korkunç bir yenilgidir. O, hastalığının verdiği korkunç işkencenin esiri olmayı sürdürerek vatanına geri dönecek ve tıpkı daha önce Lemnos'a yaptığı gibi Oita'ya gidecek ve orada hiçbir amacı olmaksızın sefalet içinde yaşayacaktır. Ve bizler, Troya'nın düştüğünü de bilmekteyiz ve Filoktetes herhangi bir biçimde Troya'ya ulaşmak zorundadır." Knox, Kitto'nun *Form and Meaning in Drama, A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*'inden (New York, 1957) şunu alıntılar: "Bu, hikâyenin şiir gibi felsefî olmadığı bir olaydır. Troya gerçekten düşmüştü." Bütün yorumcuların, hikâyenin geçici olarak durdurulduğu bu ânın, Herakles'in devreye girmesiyle mutlu sona ulaşmadan hemen önce yer aldığı görüşünde olmaları dikkat çekicidir. Örneğin Wilson: "Yasasız olanı yenmek yerine, her ikisinin de -oğlan çocuğunun ve sakat adamın da- Yunanlılar tarafından umarsızca kullanıldığı bir anda Neoptolemos da kendini yasanının dışına konumlandırır. Kendi meselesini hasta adamın meselesiyle bağlantılandırmasına ve onun sözünü kesmekten kaçınmasına dayanan insanlığın basit bilmesiyle Filoktetes'in inadını kırar, onu bu yolla iyileştirir ve kurtarır, aynı zamanda da savaşı selamete erdirir" (s. 241). Sofokles'in trajik kahramanlarını "defiance" ile "loos of indentity" arasında karar vermeye zorlanan "recalcitrant" ve "uncooperative" olarak tanımlayan Knox bile, Filoktetes'in kendisinin ikna edilmesine ve iyileştirilmesine izin vermesiyle kişisel olarak ilgilendiğini inkâr etmez. "Episotları ne kadar dramatik ve acı verici olursa olsun," diye yazar, "mutlu bir son talebinde bulunan bir tragedyadır bu... Gerçek tragedyada tam bir başarı olamaz, ve zaten biz de bunu hiç istemeyiz; biz inadının kendisini mahvolmaya mahkum ettiği bir kahramanın lanetli kariyerini gözlemleriz... ancak biz bu kahramanı aman dileyen kişi olarak görmek istemeyiz. Antigone'yi, Aias'ı ya da Oidipus'u gözlemlediğimizde, en derindeki duygularımız, kahramana teklif edilen uzlaşmanın başarısız olmasını umut etmemize yol açar; oysa Filoktetes'te kahramanların başarılı olacaklarını ve olmak zorunda olduklarını biliriz" (118). Yalnız William W.Flint, Jr., (*The Use of Myth to Create Suspense in Extant Greed Tragedy*, New York 1966, s.16) Filoktetes'in Yunanistan'a geri dönüşünü "oyunun yegâne insanî çözümü" olarak tanımlar; ve Northrop Frye, Filoktetes'in "çok anlamlı, tanımlanması zor bir hava"sı olduğu görüşündedir (*Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart, 1964, s. 209).

18. Bakz.: Knox, *The Heroic Temper*, s. 121 vd.; ve Üç kez Aldatılan Aias, dipnot 36.

19. Karşl.: Humphrey D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, New York 1961, s. 299. Bu tutucu okuma biçimi için Filoktetes'in değerlendirilmesi de belirleyicidir: "Filoktetes'in tanrıların isteklerine karşı geldiği fikri, her durumda ciddi güçlükler doğurmaktadır. Bunlardan biri, bizim onu alçakgönüllü bir derse ihtiyaç duyan ve tanrılara karşı gelen biri rolünde tasavvur etmemizi güçleştirecek denli sempatik bir karakter olmasıdır."

20. Euripides, *Hekabe*, çev.: Hamdi Varoğlu, MEB Yayınları, 1943, Ankara. (Ç.N.)

21. Vergilius, *Aeneis*.

22. Thuykdides, a.g.e., s. 163 vd.

23. *Die Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, s. 342 (VII, 87).

24. Bakz.: Jane Harrison, *Prolegomena in the Study of Grek Religion*, Cambirdge 1922, s. 345. ve William Scott Ferguson, *The Attic Orgeones, Harvard Theological Review*'da, vol. XXXVII, No.2, 1944, s. 90: "Asklepios'a duyduğu ilgi herkes tarafından bilinen –onun onuruna bir şarkı kaleme almıştı- Sofokles imdada yetişti ve evine bir yılan 'aldı'. Atinalılar'ın idolüne, büyük çağının ahlakî ve dinî karşıtlıklarına çok iyi vakıf olan ve yine de onlardan etkilenmeyen dâhi, neşeli, saygın yaşlı adamı kutsal yılana yumurta verirken ve evindeki sunakta Asklepios için horozlar kurban ederken görmek değerli bir ayrıntı."

25. Sicilya yenilgisinden sonra kurulan, meclisin de üzerinde bir tür danışma kurulu. (Ç.N.)

26. Lukianos, *Galli Herkül*'de: "Galliler Herakles'e kendi dillerinde Ogmios derler ve onu Yunanlılar'dan tümüyle bambaşka ve yeterince tuhaf bir biçimde tasavvur ederler. Bir keresinde onlarda bir resim görmüştüm; orada Herakles çok yaşlanmış, kel kafalı ihtiyar bir adamdı; var olan saçları da bembeyazdı, yüzü kırışık içindeydi; teninin rengi bizdeki yaşlı denizciler gibi simsiyahtı." Lukianos, *Toplu Eserleri*, çev.: C.M.Wieland; tamamlayan Hans Floerke, Münih/Leipzig, 1911, 5.cilt, s. 14.

27. Metope: Dor tapınaklarının tavan kirişinde genellikle üzerinde bir rölyef bulunan dörtgen alan. (Ç.N.)

28. J.W.Goethe, *Faust I* ve *II*, çev.: İsmet Z. Eyuboğlu, Sosyal Yay., 2001,İst. (Ç.N.)

Duvaklı Alkestis

1. Euripides, *Alkestis*, çev.: A.Hamdi Tanpınar, MEB, İstanbul, 1964. (Ç.N.)

2. Oyun metninin alıntılarında esas alınan çeviride "sedra ağacı" sözcüğü kullanılmıştır; ancak biz kolay anlaşılması bakımından "sedir ağacı" olarak değiştirdik. (Ç.N.)

3. *Euripides Alkestis*, giriş ve yorum yazısıyla birlikte yay.: A.M.Dale, New York, 1954.

4. Racine'in *İphigenia*'ya yazdığı önsözden, Theatre Complet de Racine, yay.: Maurice Rat, Paris, 1960, s. 477. Racine, kendi *Alkestis*'ini yazmayı amaçlıyordu, belki de yazmaya başlamış ve metni imha etmişti. Her durumda ilginç olan bu önsözde, Admetos'u yalnızca bir korkak olarak görmekle kalmayan, tersine Admetos'un tam da karısının ölümünü pusuda beklediği görüşünde olan Pierre Perrault'ya karşı Admetos'u savunmasıdır. Racine için Admetos trajik bir kahramandı.

5. Wesley, D.Smith, *The Ironic Structure in Alcestis, The Phoenix*, Cilt XIV, 1960, s. 130. Burada da Alkestis'teki ihanet teması üzerine çok ilginç bir çözümleme yer almaktadır.

6. Humphrey D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, New York, 1961, s. 31

7. Alıntılarda esas aldığımız çeviri metninde bu cümle, " sen onu gömeceksin!" biçiminde yer almaktadır; anlamın daha iyi çıkması için bu biçimde vermeyi uygun gördük. (Ç.N.)

8. Karşl. Smith, a.g.e. s. 156: "Önce seyircilerin, Alkestis'in yeniden dirilişinin Admetos'un erdeminin kanıtlanmasına yol açacağı beklentisi içine girmeleri sağlanır. Usta bir el çabukluğuyla Euripides bizzat dirilişin kendisini bir sınav haline getirir. Kritik anda Admetos sınavı başarıyla geçemez. Körü körüne yabancı kadına el atar ve sadakatsiz davranarak karısını geri kazanır."

9. A.W. Verrall, *Euripides, The Rationalist*, Cambridge 1895, s. 120 vd.

10. William Arrowsmith, *The Comedy of T.S.Eliot, English Stage Comedy*, New York, 1955, s. 148 vd..

11. Hesiodos, *Toplu Eserleri*, s. 148 vd.

12. Eflatun, *Şölen, Sevgi Üstüne*, çev.: Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kit., 1958. s.27. (Ç.N.)

13. Apollodorus, Bibl. 1.9.15.

14. Kitto, a.g.e., s.328

15. Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*. Quellen und Deutung, Reinbeck b. Hamburg 1960, Cilt II, s. 88

16. Jan Kott'un metninde "kan" sözcüğü geçmemektedir; ancak alıntılara esas aldığımız oyun metnini yine de olduğu gibi vermeyi uygun gördük. (Ç.N.)

17. Aiskhülos, *Oresteia Üçlemesi, Ömenidler*, çev.: Ebrû Sonuç, s.169. (Ç.N.)

18. buffo: operada komik oyuncu, şarkıcı. (Ç.N.)

19. Platon, a.g.e., s. 28. (Ç.N.)

20. Ivan M.Linforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley, 1941, s. 16 vd.., Orfeus'un Eurüdike'yi yeniden kazandığını gösteren bir mitoloji çeşitlemesi olduğunu kabul eder. Kanıt yeterince güçlü değildir ve Hermes'i, Eurydike'yi ve Orfeus'u gösteren Nepal'deki ünlü rölyefin tartışmalı yorumuna dayanır. Ancak Alkestis'te, Orfeus'la karşılaştırılan Admetos , mitolojinin bu iyimser çeşitlemesi için bir kanıt olarak ileri sürülemez.

21. Bakz.: Lukianos, *Totengespraeche, Toplu Eserleri*, Münih 1954.

22. A.Nauck, *Euripides' Tragediae*, Hildesheim 1902, III: A.Nauck, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Hildesheim, 1964.

23. Lukianos'un Başlıca Eserleri, s. 255.

24. Kitto, a.g.e., s. 322.

25. Smith, a.g.e., s. 140.

26. En eski ikonografik kalıntılar 11.yüzyıl başlarına tarihlenir. Karşl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962, s. 77, 115. Daha Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) başlıklı makalesinde yumuşak, acısız ve onurlu Antik ölümü, Ortaçağ'ın ve Barok'un ölüm tasavvurunun karşısına koymuştu. Schiller,

O zaman ölmekte olanın yatağının başına
Sevimsiz bir iskelet gelip dikilmedi. Canını
Bir öpücük aldı dudaklarından,
Söndürdü alevini koruyucu meleği.

Bakz.: Eliza M.Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, Boston, 1958, s. 70. Winckelmann'ın yalnızca alçı modellerinden bilinen heykelimsi bir Yunanistan hayali, Euripides manzarasını kesmiştir. Hepsi Alkestis'teki grotesk ve kan höpürdeten ölümü unutmuşlardır.

27. Yazar, dinsel tiyatrodaki ölüm hakkındaki bilgiler için Z. Raszewski'ye teşekkür eder.

28. Kitto, a.g.e., s. 315.

29. Alexander J.Tate, *The Alcestis of Euripides*, Londra, 1903, s. 54.

30. J. Beazly, *Attic Black-Figure*, New York, 1928 ("Pan Painter"). Karşl.: Alkestis çevirisindeki V.1118 için A.M.Dale'in yorumu (*Euripides'in Alkestis'i*, New York, 1954)

ve Euripides, *Troyalı Kadınlar* (564). Freud'un "Medusa başı" yorumu bu sahnenin anlaşılması için yardımcı olabilir; Admetos'un durumuna şaşırtıcı derecede benzerlikler göstermektedir. "Medusa'nın korkusu anlık bir olay olan kastrasyon korkusudur... Eğer Medusa'nın saçları sanat tarafından bu kadar sıklıkla yılan olarak temsil ediliyorsa, bunlar yine kastrasyon kompleksinden kaynaklanıyor demektir; ne tuhaftır ki bunlar o kadar korkunç görünmelerine rağmen, aslında dehşeti yumuşatmaya hizmet ederler, çünkü yokluğu dehşetin nedeni olan penisin yerini tutmaktadırlar... Medusa'nın başının görüntüsü insanı korkudan kaskatı keser, bakanı taşa çevirir. Yine kastrasyon kompleksi kökenli bir durum ve aynı duygu değişimi! Çünkü kaskatı kesilmek ereksiyona delalet eder..." Sigmund Freud, Toplu Eserleri, Cilt XVII, Londra, 1955, s. 47.

31. Karşl.: John R. Wilson'un, Kurt von Fritz'in *Antike und moderne Tragödie* (*Antik Dönem ve Modern Tragedya*) başlıklı yapıtının sonradan yapılan Amerikan basımına yazdığı giriş, Englewood Cliffs, N.J., 1968, s. 11.

32. Dale, a.g.e., V. 1146 üzerine yorumda: "Suskun Alkestis tabii ki bir figüran tarafından oynanmıştı, çünkü rolü daha önce oynayan başrol oyuncusu şimdi Herakles olarak sahne üzerinde bulunmaktaydı...

33. Plautus, *Amphitryon*, Büyük Klasikler, çev.: Nurullah Ataç, Hürriyet yayınları, 1974, s. 72 vd. Ç.N.

34. T.S. Eliot, *Kokteyl Parti*, çev.: Bülent Ecevit, Bilgi Yay., 1975, İst. S. 73. (Ç.N.)

35. Northrop Frye, *A natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York, 1965, s. 76 vd.

36. anagnorisis: tragedyada tanıma ânı. (Ç.N.)

37. liturji: dinsel törenlerde usul, sıra. (Ç.N.)

38. Bu kitabın yazarı duvağın kaldırıldığı bu sahneyle anakalypteria-töreni arasındaki olası bağlantıya işaret ettiği için Bernard M.W. Knox'a teşekkür eder. Bu sahnenin yorumu neredeyse sözcüğü sözcüğüne Knox'un bu konuda yazdığı mektuptandır.

39. Ayrıca Alkestis'in bilinçsiz bir isteğinin gerçekleştiği bir rüyaya dayanan Freud'un *Alkestis* yorumu olasılık dahilindedir. Admetos'la olan ortak hayatında mutsuz olan Alkestis onun ölümünü istemektedir. Ancak bu isteğini bastırır. Alkestis, kendi kendini Admetos için kurban ettiğini ve onun için öldüğünü görür rüyasında. Ondan sonra "içindekini ele vermeyen bir kılık" içersinde mezardan çıkagelir ve Admetos'la genç bir kız olarak evlenir. Benzer bir dramatik ve psikoanalitik işlev içinde Dona Elvira, *Don Juan*'da ikinci kez ortaya çıkar. O da Alkestis gibi duvaklıdır ve ölümün elçisidir. İ.Ö. 2. yüzyıla tarihlenen ve günümüze ulaşan en eski rüya kitabı olan kitapta Artemidorus şöyle yazar: "Düğün ve ölümün anlamı aynıdır, çünkü bunlarla ilgili şeyler aynıdır."

Bu bağlamda insanın aklına Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda Alkestis'in geri gelişine dair yaptığı yorum geliyor: "Admetos'un genç karısı Alkestis'ten üzülerek ayrılışını ve onun kendi özüne dönük bakışı içinde, bu olayı tükene tükene gerçekleştirdiği derin anlamıyla düşünelim. Birdenbire, onun gözü önünde, Alkestis'e benzer bir biçimde yürüyen bir kadın görüntüsünün nasıl belirdiği ortaya çıkar: Yine onun birdenbire doğan iç sıkıntısını, bir ırmağın akışı gibi karşılaştırmayı, onun çok duygulu kanı inanışını, biraz düşünelim. Bizim de, kendi sezgimiz konusunda, böyle bir benzetmemiz vardır, işte Dianüsosca davranan seyirci de sahnede kendine

doğru ilerleyen tanrıyı bu duyguyla gördü, seyirci o tanrının tutkularıyla daha önceden birliğe varmıştı. Seyirci büyülenerek, kendi özünde, titreyen tanrı imgesini elinde olmadan bu maskeleşmiş biçime çevirdi ve onun gerçekliğini anlam bakımından gerçek olmayan düşsel bir varlığa dönüştürdü." [a.g.e. s. 56-57. Ç.N.] Gerçi"Sokratca" Euripides tiyatrosunun bu tipleştiren yorumunda yeniden dirilen Alkestis, artık Dianüsos figürüyle aynı kefeye konamaz. Ama yine de sanki Nietzsche'nin bu alıntısı Nietzsche'nin kendi bağlamının ve amaçlanan tipolojinin karşıtı olarak okunabilirmiş gibi gelmektedir. "Tanrı, ölüm suretinde ortaya çıkar" diye yazar Hölderlin Antigone Üzerine Notlar'da. Burada W.F. Otto'nun ünlü *Dianüsos, Mythos und Kultus* adlı yapıtında Gorgo maskesine değinmesini hatırlamakta yarar var, Darmstadt, 1960, s. 83: "Duygumuz maskenin görüntüsünün karşısında o kadar etkilenebilir ki, biz birdenbire maskenin neden başlı başına zorlayıcı şimdiki zamanı gösterdiğini ve böylece hemen yakına gelen ruhlara, hepsinden önce de bu ruhların en güçlüsüne, Dianüsos'a hizmet etmek zorunda olduğunu anlayıveririz."

40. Lucrece'nin Irzına Geçilmesi. (Ç.N.)

Kudas ya da Bakkhalar

1. Euripides, *Bakkhalar,* çev.: Güngör Dilmen, Mitos-Boyut Yayınları, 2001. (Ç.N.)

2. Oyun metninden yapılan alıntılarda esas alınan çeviride, çevirmen Dianüsos sözcüğünü Dionüsos olarak kullanmayı yeğlemiştir; biz kitap çevirisinin bütününü göz önünde bulundurarak sözcüğü Dianüsos olarak kullanmaya devam etmeyi yeğledik. (Ç.N.)

3. E.R. Dodds, Euripides'in anlaşılması için bir kilometre taşı olan *The Bacckhae,* Oxford, 1944, adlı yapıtının girişinde, ilk olarak Dianüsos ritüelinin geçerliliğini, hepsinden önce sparagmos ve omofagia'nın *Bakkhalar*'ın ve bu oyunun Yunan kültüründeki yerinin yorumlanması için ne denli önemli olduğunu gösterir. Onca duyarlılığına, entelektüel keskinliğine, Freudizmle ve daha yeni antropolojiyle haşır neşir oluşuna rağmen Dodds sonuna kadar bir "pozitivist" olarak kalır. Onun için Bakkhalar bir ritüelin tarihsel ve sosyolojik imgesini ve bir kitle histerisini temsil etmektedir. Bakkhalar korosu iki yılda bir yapılan bir dans şenliğinden söz ettiği için ve günümüze kadar gelen veriler iki yıl aralıkla kışın ortasında yapılan orji özellikli Dianüsos şenliklerinin varlığını kanıtladığı için, Dodds tragedya ritüelinin kesin olarak bir kadın ritüeli olduğunu, bunun ilkbaharda yapılan bolluk ritüellerinden bağımsız bir şey olduğunu kabul eder. (karşl.: Dodds, *Maenaden, Die Griechen und das Irrationale,* Darmstadt, 1970, s. 141-149). Şiddetli itirazlara ve bütün kanıt olasılıklarının tükenmesine rağmen Dodds'un tezi pek ikna edici gelmemektedir. Bakkhalar'ın Dianüsos ritüeli senkretiktir (*Senkretizm*: Birbirinden ayrı inanç, düşünüş ya da öğretileri kaynaştırmaya çalışan felsefe sistemi. Ç.N.) ve sanatsal yapının kurallarına şaşmaz bir bilinçle hizmet eder. Yunan tragedyasından mevsim yoktur; burada zaman da senkretiktir. "Bakkhalar", diye yazar Arrowsmith, çevirisinin giriş bölümünde (*The Complete Greek Tragedies, Eurupides'*,Şigako, 1959, s. 143), "ne Dianüsos kültü üzerine bir inceleme ne de dinsel histerinin sonuçları üzerine uyarıcı bir rapordur; bu oyunun en uygun okuma biçimi –her ne kadar oyunda hieros logos'un ya da kutsal mitosun temsili aslına sadık olarak yapılmışsa da- mistik teke ya da cin üzerine

yapılmış bir antropolojik passion oyununu okur gibi okumak olacaktır.

4. Rollerin ve durumların ters yüz edilmesine Geoffrey S. Kirk, çevirisinin önsözünde değinir (*The Bacchae*, Englewood Cliffs, N.J. 1970): "Pentheus'un geçici otoritesi, tanrının giderek ortaya çıkan gücünün karşısında gerçek yüzünü göstererek bir iktidarsızlığa dönüşür; ve kral ve tanrı doğrudan bir çatışma içinde oldukları için, bunun sonucunda kurban saldırgana, av avcıya dönüşür, ve vice versa ." Kirk her iki başrolün aynı yaşta ve yakın dereceden akraba (kuzenler) olduklarına değinmekle ve avcının ava dönüşmesini büyük bir titizlikle göstermekle birlikte, bu duruma büyük bir anlam atfetmekte tereddüt eder. "Bu uyuşmaların öne çıkarılması, ama anlamının abartılmaması gerekir. Bunlar Pentheus'un, tanrının görünen tarafı ya da yoldan çıkmış bir ikizi olabileceği konusunu otomatik olarak kapsamaz." Ve birkaç satır sonra da şunları belirtir: "Her iki karşıt görüşün ve onların karşılıklı ilişkisinin Euripides tarafından yapılan tanımlaması büyük bir inceliği ve karmaşıklığı, ama aynı zamanda ironiyi de içerir: Pentheus, Dianüsos'a tapınan birinin ritüel giysisi içinde gözükerek Dianüsos'a adanmış gibi, onun kurbanı gibi gözükse de, bu, onun tanrının gücünün ve kişiliğinin bir tür tuhaf cisimleşmesi olduğuna işaret etmez."

5. Arrowsmith, a.g.e, s. 147, Pentheus'un öldüğü sırada sakalının bitmemiş olduğuna, yani en fazla on altı ya da on yedi yaşında olduğuna işaret eder.

6. Esas aldığımız oyun metni çevirisinde "kadınsı yabancı" yerine "büyücü" sözcüğü kullanılmıştır. Ç.N.

7. Pedarest: Erkek çocuklarla cinsel ilişki kuran cinsel sapık. (Ç.N.)

8. Orkhomenos: Peloponnesos'ta şehir; İ.Ö. V.yy.'da Arkadia'nın en büyük şehriydi. (Ç.N.)

9. Lykurgos efsanesine temel oluşturan belgeler şunlardır: Homeros, İlyada, VI. Bölüm, 130 vd. [Apollodorus], 3,5,7; Orkhomenos'taki Minyas'ın üç kızı için: Plutarkhos, *Quaestiones Grace*, 38; Argoslu kadınların delirmeleri üzerine [Apollodorus],2,2,2, karşl.: Dodds'un *The Bacchae, Introduction*, S. XXXVII, ve Robert Ranke-Graves'in, *Griechische Mythologie, Quellen und Deutung*, Reinbeck b.Hamburg, 1960, Cilt I, s. 91 vd., (*Dianüsos ve İşleri*); J.G. Frazer, *The New Golden Bough*, yay.: Theodore G.Gaster, New York, 1964, s. 298. The Golden Bough [Türkçe çevirisi *Altın Dal*, çev.: Mehmet Doğan, Payel Yay., 1992, İstanbul. Ç.N.]

10. Dodds şöyle yazar: "Delirenler her zaman kralın kızlarıdır... bunlar her zaman üç tanedir... düzenli olarak çocuklarını ya da çocuklarından birini öldürürler." A.g.e., s. XXXIV.

11. Ranke-Graves, a.g.e., Cilt I, s. 73 vd., bu mitostaki Artemis'i Kretalı "yaban işlerin kadını"yla, yani kültleri orjiye dayanan arkaik totemci toplulukların en üst düzeydeki Nümfa'sıyla karşılaştırır. Ama şunları yazdığı için yanılmış olmalıdır: "Nümfa kurbandan sonra ve kurbanın önünde yıkanmaz" (s.74). Mitosa güvenmek daha doğru olacaktır. Törensi yıkanma, rahibelerin kurban töreninden önce yaptıkları bir temizlenme seremonisiydi. Bakkhalar ritüellerine "kutsal temizlenme"yle başlarlar. Odysseia, II.Bölüm'de şöyle denir, 440 vd., 444 vd., "Aretos güzel kokulu mahzenden / kurban suyu getirdi çiçekli bir leğende, / arpa sepetini tutuyordu öbür elinde... yaşlı Nestor başladı törene / yıkadı ellerini, arpaları saçtı / uzun uzun yakardıktan sonra Athene'ya / birkaç kıl koparıp ateşe attı başından hayvanın." Euripides'in Elektra'sında Haberci, Aigisthos'un kurbanlarından birini anlatır. Aigisthos bir katil ve eşini aldatan bir erkektir, ancak yine de kurban törenini yapar; önce kaynak

suyunda ellerini yıkar, ondan sonra bir boğayı keser. İfigenia Auliste'de, sonunda Ifigenia'nın öldürülmesinin gerekli olduğuna inanan Akhilleus, içinde kaynak suyuyla hazır duran bir tası alır eline ve bu tasla birlikte sunağın çevresini dolaşır, bu arada suyu askerlerine serper [1568 vd.].

12. Proklos, "Platon'un Politik'i Üzerine Yorum", alıntılayan Ranke-Graves, a.g.e., I.Cilt, s. 100.

13. Orfeus ve Dionüsos hakkındaki mitos grubu içersindeki kurtarılmış baş sembolünün daha yakından incelenmesi gerekir. Mainad'ların nehre attıkları Orfeus başı suyun dibine batmaz, tersine ta denize dek yüzünceye ve dalgalar tarafından laternasıyla birlikte Lesbos'a götürülünceye kadar hiç durmadan şarkı söylemeye devam eder. Günümüze kalan bir belgeye göre Dianüsos'un başı Antissa Dianüsos tapınağında koruma altındadır. Gece gündüz kehanette bulunan başı, başka kehanetlerin rekabetinden korkan öfkeli Apollon sakinleştirmişti. Lesbos'ta Apollon'un bir tapınağı vardı. Musalar'ın ve Apollon'un tavsiyeleri üzerine Zeus daha sonradan laternayı bir burç olarak yerleştirir. Dianüsos'un başıyla Orfeus'un laternasının bu karşıtlığı çok daha geç dönemde yapılmış bir yorumlama gibi gözükür. Ranke-Graves için bu mitos kutsal kral cinayetine işaret eder. "Parçalanmak, Kutsal Kral için, bulunduğu mevkiinin acımasız bir sonucuydu." Ranke-Graves'le ilgili söyleyeceklerimiz bu kadar. Görüldüğü üzre bedenden ayrılmış başla ilgili olarak iki ayrı ritüel var: İyi bir hasadın ve verimliliğin garantisi ve gelecek hakkında kehanet. C.G. Jung Das Wandlungssymbol in der Messe başlıklı araştırmasında şunları yazar: "Kafatası kültü çok yaygın ilkel bir konudur. Malenezya'da ve Polinezya'da, ruhlarla ilişkilerde aracılık eden ya da koruyucu figür olarak hizmet gören esas itibariyle ataların kafataslarıdır, örneğin tıpkı Mısır'da Osiris'in bedeninde söz konusu olduğu gibi (...) Kesilmiş kulaklar, burunlar ve ağız kapsamlayış itibariyle başı temsil edebilir, bununla ilgili bilinen bir çok örnek vardır. Aynı biçimde baş ya da başın bazı parçaları (beyin!) sihirli etkileri olan yiyecekler ya da tarlanın verimliliğini arttırmaya yarayan araçlar olarak da etkilidir." Burada özellikle önemli olan, Yunanlılar'ın sıklıkla Dianüsos'la özdeşleştirdikleri ve parçalandıktan sonra tıpkı Dianüsos gibi yeniden dirilen Osiris mitosunu anmasıdır. Osiris, tıpkı Dianüsos gibi şarapla, ağaçlarla ve suyla (Nil taşkınları) ilişkilendirilen bir verimlilik ve hasat tanrısıydı. Kesilmiş başın Yahudi geleneğinde de var olması ilginçtir. Jung, Josef Bin Gurion tarafından Die Sagen der Juden'de (Yahudi Efsaneleri) geçen 12.yüzyıldan kalma bir efsaneyi alıntılar: "Terafim'ler, bunlar şu şekilde yapılan putlardı: İlk çocuk olması gereken bir insanın başı kesiliyor ve saçları yolunuyordu. Ardından baş tuzlanıyor ve yağlanıyordu. Ancak ondan sonra bakır ve altın içeren bir tabela alınıyor ve bu tabelaya putun adı yazılıyor ve bu tabela kesik başın dilinin altına sokuluyordu. Baş bir odaya yerleştiriliyor, önünde mumlar yakılıyor ve önünde secdeye varılıyordu. Ve onun önünde secdeye varıldığında başın konuşmaya başladığı ve kendisine sorulan bütün sorulara cevap verildiği görülüyordu. Bu geniş antropolojik perspektif içinde Orfeus'un başı birdenbire Vaftizci Yahya'nın başına yakın durur! Her ikisi de peygamberdi ve tanrı-insanın "ikizi"ydiler. Kesik başın daha çağdaş bir yorumlaması da aynı biçimde dikkate alınmayı hak eder. The Origins of European Thought, New York, 1951, s. 10 vd., başlıklı çalışmasında Jung şöyle yazar: Onions, ikametgâhı başın içinde olan "o ____"modern 'bilinçsizliğe' karşılık geldiğine, ve bunun da bilincin __ó_ ve _o____ ile birlikte göğüste ve kalp bölgesinde sınırlandığı basamakta olduğuna çok isabetli

bir biçimde işaret eder. Tam da bu nedenle Pindar'ın ruh için "_____ ______ (Äon resmi) [Äon: Yun. 1-Sonsuzluk, en eskiden kişileştirilerek sunulurdu, örneğin Mitras kültünde; 2- Gnostikler'de yeryüzünün oluşumundan önce tanrı tarafından yayılan güçler. Ç.N.] deyimini kullanması son derece belirleyicidir, çünkü kolektif bilinçsizlik yalnızca 'kehanet'i vermekle kalmaz, tersine eskiden beri mikro kozmosu da temsil eder." Demek ki, yeniden üreyebilmek ve oluşabilmek için yerin dibine batan ve akıp giden kozmos sembolüyle karşı karşıyayız.

14. Dianüsos-Zagreus'un sparagmos'una dair temel kaynaklar şunlardır: Diodorus 1, 96; Firmicus Maternus, De err. Prof.rel., 6; Clemens Alexandrinus, Protreptucis, 2, 18. Mitosun eleştirel bir yorumu ise Ivan M.Lindforth, The Arts of Orpheus'da mevcuttur, Berkeley 1941, özellikle Myth of the Dismemberment of Dianüsos bölümü, s. 307 vd.

15. Nauck, a.g.e., Fragm. 476.

16. Phöbus: Apollon'un bir başka adı. (Ç.N.)

17. Karşl.: *Über die Inschrift Ei im Tempel zu Delphi*, Plutarkhos, *Moralisch-philosophische Werde.* 3.Bölüm, s. 147. Erwin Rhode (*Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen/Leipzig 1903, 2.Cilt, s. 118 vd.) tanrının parçalanmasını bütün dünyanın çözülmesi olarak yorumlar: "Onlar [titanlar] Biri'ni bir çok parçaya bölmektedirler: Bir Tanrısal Yaratık cürüm yoluyla bu dünyanın suretlerinin çokluğu içinde kendini kaybeder."

18. hierogamie: Yun. "kutsal düğün"; Doğu'nun ve Avrupa'nın tunç dönemi kültünün hüküm sürdüğü bölgelerde önem taşıyan dinî bir ritüel. Burada tanrısal yaratıklarından oluşan bir çiftin cinsel birleşmesi rol oynar. (Ç.N.)

19. genesis: evrenin oluş tarihi. (Ç.N.)

20. Eliade, a.g.e. s. 14.

21. Jesaja: İ.Ö. 740-701 yıllarında hüküm süren Yahudi peygamberi. (Ç.N.)

22. Homerische Hymnen, Yun. ve Alm. yay. Anton Weiher, Münih, 1961, s. 7.

23. Karşl.:Dodds, a.g.e., S. XI: "Bu yolla şarap dinsel bir değer kazandı: Onu içen kişi, entheos olur – o tanrılığı içmiştir."

24. Orfik: Orfeus gizem dini. Ç.N.

25. Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Der Myhthos der ewigen Wiederkehr*, Reinbeck b.Hamburg, 1966, s. 25, 29 vd.

26. Apollon'un yanı sıra başka tanrılara da tapınılan Delphi tam bir kutsal şehir niteliğindeydi; sık sık siyasî amaçlarla kehanete başvurulduğu için Yunan dünyasının işlerine çok yakından karıştı. (Ç.N.)

27. Antonin Artoud, a.g.e. s. 87. (Ç.N.)

28. Eilade, *Myhten, Traeume und Mysterien*, s. 52.

29. Mucizeler ve mistik göstergeler için bak.: Eliade, *Myhten, Träume und Mysterien*, s. 128 vd. Göğe yükseliş sembolü hakkında karşl., aynı yazarın *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zürih-Stuttgart, 1956.

30. Karşl.: [1116] (...) başından çelengi takıları attı, annesi onu tanısın diye" (Almanca çevirilerde 'saç bağı' 'kadın hotozu' gibi sözcüklerle karşılanmış olan yeri Güngör Dilmen 'çelenk' 'takı' sözcükleriyle karşılamış. Ç.N.) Kirk, a.g.e., s.12'de burasını şöyle yorumlar: " Burada kullanılan Yunanca sözcük spiral biçiminde olan bir şey anlamına gelmektedir. Söz konusu olan muhtemelen bir sarmaşık dalıdır. 'Yanakları yumuşacık tüylü / yelesi göğsüne iniyordu.' 'Gerçekten, uzun saçlarıyla /

bir yaban hayvanını andırıyor.' Sanki burada sözü edilen şey –genel olarak türsosların çevresine sarılan- sarmaşıkmış gibi tanımlanmaktadır. Bunun bir metafor mu yoksa bir yanlışlık mı olduğu ise belirsizdir."

31. Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon,* çev.: Ahmet Cemal, Mitos-Boyut Yay., 1993. (Ç.N.)

32. Kara Ayin: Katolik Ayin'inin ritüel biçiminde alaya alındığı ayin biçimi. Katolik Kilisesi'nin kurallarına göre bir ayin yalnızca bir Katolik rahip tarafından yapılabilir. Kara Ayin'in nasıl yapıldığına dair bir kural şeması yoktur. Temel ilke, Katolik ayin ritüeline yabancılaşma, bu ritüelin alaya alınması ya da şeytana yönlendirilmesidir. Şeytana dualar edilir, sunak taşı çıplak bir kadından ibarettir. (Ç.N.)

33. Burada acı sözcüğüyle karşılanan passion, İsa Peygamber'in çektikleri anlamındadır. (Ç.N.)

34. Jung, a.g.e., s. 218.

35. Presbiterium: Katolik kilisesinde koro bölümü; bir piskoposluktaki rahiplerin tümü; Protestan kilisesinde cemaat tarafından seçilen ve din adamlarıyla birlikte topluluğu yöneten kurul. (Ç.N)

36. O.B. Hardison, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History ofmodern Drama,* Baltimore, 1965, s. 55. Ayrıca bakz.: s. 47, 63, 70. Daha sonraki alıntılarla ilgili olarak karşl. S. 130 ve 148.

37. Exodus: Tevrat'ın ikinci kitabının başlığı. (Ç.N.)

38. Passah Bayramı: Mart ayında kutlanan ve sekiz gün süren Yahudi bayramı. (Ç.N.)

39. Frazer'in a.g.e. s. 586 vd'ndeki ek notlarında şöyle denir: "Emil Forrer (*Actes du XXème Congrès intern. Des Orientalistes,* Louvain, 1940 s. 124-128), belli ritüellerde (bibru denilen) bir theriomorfik [hayvansılık, hayvan özelliklerinin insana aktarılması. Ç.N.] tastan içmeye dayanan eski Hitit geleneğinin tanrısal kanın ya da sıvının (esence) içilmesinin bir kalıntısı ya da zayıflatılmış biçimi olduğu düşüncesini dile getirmiştir.

40. Burada karışım sözcüğüyle karşılanan commixtio, benzer özellikler taşıyan öğelerin birbirinden ayırt edilemeyecek biçimde karıştırılması anlamındadır. (Ç.N.)

41. Jung'tan alıntı, a.g.e. s. 179.

42. Maktation kuramı: çifte takdisin 'mistik hayvan kesimi' anlamına geldiğini ileri süren kuram. (Ç.N.)

43. Maktation kuramı ve İsa'nın sembolik olarak "kesilmesi" hakkında karşl. S. 178 vd. Hardison Fractio'yu, Ortaçağ geleneğine uygun bir biçimde yeniden dirilmeyle ilişkilendirir (a.g.e. s. 45, 75 vd.)

44. Jung ekmek ve şarabın arketipsel semboliğini başka türlü yorumlar: "Böylece buğdaya ve şaraba, kendine özgü bir ruh, kendine özgü bir yaşam ilkesigibi bir şey yapışır; bu ilke buğdayı ve şarabı yalnızca insanî işleme becerisini değil, bunların yaşam ruhu olan ve mevsimsel olarak ölen ve yine geri gelen tanrıyı temsil etmeye uygun kılar. Hiçbir sembol 'basit' değildir. Basit olan yalnızca işaretler ve alegorilerdir. Sembol ise her zaman, açık olarak kesinlikle dile getirilemeyecek denli dil kavramlarının ötesinde duran karmaşık bir olayı karşılar. Bunun sonucunda buğday ve şarap sembolünde dört yönlü bir anlam katmanıyla karşı karşıya kalırız: 1.tarım ürünleri olarak, 2.özel hazırlama ürünleri olarak (buğdaydan ekmek, üzümden şarap), 3. fizyolojik beceri ifadesi olarak (çaba, çalışkanlık, sabır, fedakârlık vb. ve her şeyden

önce insanî yaşama gücü), 4. Mana[hayvanlarda, insanlarda ve nesnelerde bulunan ve belli durumlarda etkili olabilen sihir gücü. Ç.N.] ya da bitki örtüsü cini olarak." A.g.e. s. 221 vd.

45. Bakz. Hardison, a.g.e. s. 162 vd.: "Kilise bayram arifesinde yapılan ayinin yüksek doğasını kavramıştı ve onu bütün liturjik donanımların en görkemlisi içinde geçiriyordu. Liturji dışı olan, temsilî olan, göz önüne getirilen ve salt mimetik olan seremoniler bu fırsatla yıl içindeki başka fırsatlarda olduğundan çok daha görkemli bir biçimde yerine getiriliyordu. Bu seremonilerin hemen hepsi ölüm-yeniden doğum semboliğini aynı kapsamda ele almaktadır ve bazıları Quem-quaeritis oyunuyla bağlantılı olan öğelerden oluşmaktadır. İlk bakışta göze çarpanları saymak gerekirse ak giysiler, gömme ve mezar sembolleri."

46.

'Kimi arıyorsunuz mezarda, İsa'ya tapan kadınlar?'

'Çarmıha gerilmiş Nazarethli İsa'yı arıyoruz, gökyüzünün sakinleri.'

'O burada değil, kendisinin dediğine göre o yeniden dirildi; gidin ve onun yeniden dirildiğini haber verin.'

47. Tropus: İlahi melodisinin ve metnin liturji haline sokulması. (Ç.N.)

48. Kudüs'ten 11 km. uzaklıkta bir köy. (Ç.N.)

49. Hardison, a.g.e. s. 252. Yalnızca dinsel dram giderek gösteriye dönüşmekle kalmaz, ayin de tiyatro olup çıkar: "12.yüzyılda Rievaulx baş rahibi Aelred, Speculum charitatis'inde kadınsı seslerin ruhu etkileyici şarkılarından, iç çekişlerden, suskunluğun getirdiği ani dramatik anlardan, ölüm ve acı çekmeye dayanan ses taklitlerinden ve bütün bedenlerini 'histerik hareketlerle eğip büken' rahiplerden yakınır. Bu uygulamalar, diye belirler, 'sıradan halkı şaşırtmaktadır,' ancak oratoryumdan ziyade bir tiyatroya uygundur."

50. Gilbert Murray, *Excursions on the Ritual Forms Preserved in Grek Tragedy*, Jane Harrison, Themis, Cambridge, 1912, s. 363: "Yaşlı bir rahip gibi bir şey oyunun başında tekrar görünür; tekrar dirilen tanrı gibi bir şey de oyunun sonunda. Ve gördüğümüz üzre, Euripides'in oyunlarında, özellikle de son oyunlarında, savaştan, yırtmadan, habercinin söylediklerinden, yakınmadan, tanımadan ve yeniden dirilmeden oluşan bütün bir diziyi, en eski Dianüsos gizem oyunlarını kuran berrak ve mükemmel bir çevre çizgisi içinde buluruz." Karşl.: Herbert Weisinger, *Ritual Origins of Drama, The Reader's Encyclopedia of World Drama*, yay. J. Gassner, New York, 1969.

51. Hardison, a.g.e. s. 291. Karşl. Karl Kerenyi, *Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz*, Zürih, 1946, s. 26: "Hıristiyan ayin kurban töreninin de, Hıristiyan dünya düzeninin kuruluş eyleminden başka hiçbir şey olarak algılanmaması gerekir. İsa'nın eyleminin o akşam yemeğinde örnek bir kült eylemi anlamını kazandığı anda, eylem zaten kuruluş kurban eylemi olmuştu ve selameti kuran büyük kurbanın dünyasıyla birleşmesi gerekiyordu."

52. Honorius von Autun, 1100 yılında Gemma animae'de şunları yazar: "Kurban tamamlandığında, seçilmiş olan halka barış ve komünyon verir. Bu olay, yargıç halka barışı ilan ettiği ve halk bir şenliğe davet edildiği için, davacımız kahramanımız tarafından kavgada öldürüldükten sonra olur."

53. Karşl. Hardison, a.g.e., s. 133.

54. Elimizde bulunan *Bakkhalar* metni 1400 dizeden oluşur, Dianüsos'un mahzenden kurtulduktan sonra yaptığı zafer dolu konuşma 642. dizeyle son bulur.

55. Oyun metninden alıntılar için esas aldığımız çeviride bu dizeler yer almamaktadır. (Ç.N.)

56. *Bakkhalar*'da aynı biçimde ayrıntılı bir incelemeye değer bir başka mitos katmanı daha mevcuttur. Kadmos tarafından ekilen ejderha dişlerinden "silahlılar" oluşmuştur. Bunlardan biri de Pentheus'un babası Echion'dur. Pentheus, Dianüsos'u mahzene kapattığında, koro şunları söyler: "Bu ne öfke! Bu ne öfke / O toprak soylu, ejder tohumu, Ekhion oğlu / Pentheus, insan değil o, / tanrılara kafa tutan azgın bir canavar" [538]. Son deyişte Dianüsos, Kadmos'un ve karısı Harmonia'nın ceza olarak yılana dönüşecekleri kehanetinde bulunur. Euripides mitolojik bilgisiyle öne çıkmaktan hoşlanır, ancak Bakkhalar'da Pentheus'un dünyevî kökeni o kadar sık vurgulanır ki, bu durum artık yalnızca mitolojik bir süsleme olarak görünmez. Tanrının arketipsel düşmanı her zaman bir yılan ya da bir ejderhadır. Karşl. Genesis: "Ve yılan, Tanrı Efendi'nin yaptığı bütün hayvanların en kurnazıydı" (3,1). Euripides'te: "... tanrılara kafa tutan azgın bir canavar" [542].

57. Geç Ortaçağ dramının en şaşırtıcı ve belki de en görkemli dramı olan (15.yüzyıl başı) Wakefielder çevriminin *The Second Sheperd's Play*'in, *Bakkhalar*'ın tamamen tersine çevrilmişi olan bir yapısı vardır. İlk bölüm alaycıdır, ikinci bölüm çobanların tapınışıyla vb. birlikte İsa'nın doğumunu işleyen geleneksel bir tiyatro gösterimidir. İlk bölüm neredeyse tanrıya ve kutsal şeylere küfür eder; bu bölüm anti mucize oyunu olarak tanımlanabilir. Teofani alaya alındıktan sonra naif, anakronistik bir biçimde ikinci bölümde gösterilir. Bu kitabın yazarı *Bakkhalar*'ın yapısal tersine çevrilmiş hali olarak *The Second Shepherd's Play*'a işaret ettiği için Martin Stevens'e teşekkür eder.

58. Hegel, *Tarih Felsefesi*, Stuttgart 1972, s. 80.

59. Hegel, yargıları sınıflandırırken eytişimsel bir ulam olan besonderes (tikel) deyiminden farklı olarak partikulär (özel) deyimini kullanır. Bakz.: *Felsefe Ansiklopedisi*, Orhan Hançerlioğlu, Cilt 5, Remzi Kitabevi, 1978, İstanbul. (Ç.N.)

60. Hartung, bir yüzyıldan fazla bir zaman önce. Bakz.: Dodds, a.g.e., s. XI.

61. N. Frye, *Blake After Two Centuries, Fables of Identity: Studies in Poectic Mythology*, New York, 1963, s. 143.

62. Sıfır numara traşlanmış kafalarıyla her gün mahkeme binasının önünde protesto gösterileri yapan beş Manson taraftarından bazıları somun anahtarlarıyla alınlarına haç işareti dövmesi yapmışlardı. Manson ailesinin henüz çiftlikte oturdukları sırasında bestelediği şarkıyı söylüyorlardı ara sıra:

O love, I love the truth I've known.
You are the king.
My love, this word to you I bring.
Now. You know you can be free.
Look at your kind and come to me.

Manson davasının başlıca tanığı, bir keresinde Manson'u Mesih olarak gördüğünü açıklamıştı. "Manson'dan başka birini İsa Peygamber olarak gördüğünüz oldu mu hiç?" sorusuna ise şöyle cevap vermişti: "İncil'deki İsa'yı." "Şimdiye kadar hiç –Manson'un dışında- İsa Peygamber'le karşılaştınız mı?" sorusuna da, "hayır" diye cevap vermişti. Karşl.: 1 ve 14 Ağustos ve 2 Aralık 1970 tarihli New York Times haberleri.

63. Antesteria: Miladî takvimin Şubat ayının on birine rastlayan tarihte kutlanan

çiçek bayramı. Ç.N.

64. Lenaia: Miladî takvimin ocak ayının 12., 13. ve 14. günlere düzenlenen şenlik. (Ç.N.)

65. T.B.L. Webster, *Greek Art and Literatur 700-530 B.C.*, New York 1959, s. 66.

66. Karşl.: Martin Esslin'in Genet üzerine yazdığı makale, *Absürd Tiyatro.*

67. Jean Genet, *Zenciler.*

68. Arrowsmith *Bakkhalar* çevirisinin girişinde şunları yazar, s. 148: "Oyun Dianüsos'u ve Pentheus'u ve onların arasındaki çatışmayı Atina ve Helen için acı bir imge olarak koyar; Atina ve Helen Euripides'in gözünde onları başka her şeyden daha çok yıkıma götürmüş olan güçler arasında korkunç bir biçimde bölünmüştür. Bir tarafta aşırı derecede yoldan çıkmışlığıyla tutucu gelenek, ki bu gelenek iktidar hırsını geleneksel aretai konusunda soylu itirafların ardına gizlemektedir; bu iktidar hırsı ki her türlü muhalefeti korkunç bir tiranlıkla kol kola bir sofulukla karşılar ve uygulamada uygarlaşmış barbarlığın duygusuzluğunu ve inceltilmiş acımasızlığını ortaya çıkarır; öte tarafta olağanüstü bireysellik yer almaktadır; bencil ve çıkarcı, aynı zamanda geleneğin ve kamu yararının karşısında sabırsız, dik kafalı, demagojik ve eylemde aynı biçimde acımasız."

69. Euripides, *Ifigenia Aulis'te*, çev.: Lamia Kerman, MEB. Yayınları, 1945. (Ç.N.)

70. Talent: Eski Yunan'da bir ağırlık ve para birimi. (Ç.N.)

71. Triumvir: Eski Roma'da birlikte devleti yönetmek için iş başına getirilen üç yüksek görevliden biri. (Ç.N.)

Ek bölüm: Orestes, Elektra, Hamlet

1. Humphrey D.F. Kitto, *Greek Tragedy*, New York, 1961, s. 361.

2. Georg Luckács, *Modern Dramın Sosyolojisi Üzerine*, Sosyal Bilim ve Sosyal Politika Arşivi'nde, no. 38, 1914, s. 338.

3. Furia'lar: Yer altından çıkıp insanların peşine takılan kötü cinler. (Ç.N.)

4. Aiskhülos, *Orestcia Üçlemesi, Adak Taşıyanlar*, çev.: Ebrû Sonuç, s. 101. (Ç.N.)

5. Dioskurlar: "Dioskuroi" Zeus'un delikanlıları anlamına gelir. Sparta'nın Taygetos dağında dünyaya geldikleri söylenen Dioskur'lar, Dor ırkının temsilcileridir. Dor uygarlığının merkezi Sparta'nın Atina'ya karşı olan ezelî düşmanlığını simgelerler. (Ç.N.)

6. Areopagos: Atina'da, Akropolis'öin batısında bir tepe. Burada toplanan kurul ve ağır ceza mahkemesi. (Ç.N.)

7. Aiskhülos, a.g.e. s. 130. (Ç.N.)

8. Aiskhülos, a.g.e. s. 82. (Ç.N.)

9. Sofokles, *Elektra*, çev.: Azra Erhat, MEB. Yayınları, 1941. (Ç.N.)

10. Bakz.: Jacques Lacarrière, *Sophocle*, Paris, 1960, s. 89 vd.

11. Hamlet'in ve Orestes'in "Oidipus kompleks"leri edebîyapıtlar üzerine yazılan yazılarda ayrıntısıyla ele alınmıştır. Bu alanda özellikle ilginç olanları şunlardır: A Psychoanalytic Study of "Hamlet": Essays'in *Applied Psycho-analysis*, Londra/Viyana 1023 (yeni: *Hamlet and Oedipus*, New York, 1949), ve Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, New York, 1934, özellikle *Examination of the Oedipus Complex A a Pattern Determining Our Imaginative Experience of Hamlet* bölümü; ve yenilerde Lacan'dan ve yapısalcılardan etkilenmiş bir inceleme: Andre Gren, *Un Oeil en trop: Le*

Complexe d'Oedipe dans la tragedie, Paris 1969. Tuhaf bir biçimde bütün bu çalışmalar Elektra'nın ve Hamlet'in dikkat çeken anne bağımlılığını göz ardı eder. Elektra'da tabii ki "negatif bir Oidipus kompleksi" vardır. Kısacası psiko analitik yorumlamalar, bizim tragedya modellerindeki değişken ve sabit öğeleri anlamamıza özel bir katkıda bulunmamaktadır.

12. Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre: Essai sunr les ombres collectives,* Paris, 1965, s. 242 vd.

13. *Kutsal Kitap'*taki ziyaret. (Ç.N.)

14. Aşkınlık: her türlü deneyi bilgiyi aşan, duyular üstü şey; evrenin ötesinde ve ondan bağımsız bir tanrı tasarımı. (Ç.N.)

15. Aiskhülos, a.g.e., s. 120. (Ç.N.)

16. Geç Ortaçağ'da piyadelerin kullandığı, uzunluğu 2 m'nin üzerinde olan baltalar. (Ç.N.)

17. Bertolt Brecht, a.g.e., s. 96. (Ç.N.)

18. Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera, Bütün Oyunları, Cilt 3* , çev.: Yücel Erten, Mitos-Boyut Yayınları, 1998, s. 36. (Ç.N.)

"Antik Yunan tragedyaları hakkında bir şeyler yazmaya
Çağdaşımız Shakespeare
adlı kitabımdan sonra başladım.
Shakespeare'de söz konusu olan çağdaşlık,
siyasi ve teatral açılardan bizzat edindiğim bir deneyimdi.
Yunan tragedyalarında da
aynı biçimde çağdaşlığın peşinden koştum;
başka ne hakkında yazabilirdim ki zaten.
Ve bu, yalnızca benim kendi deneyimimde
ya da benim kuşağımın deneyimlerinde
mevcut olan bir çağdaşlık değildi;
bu, çok daha genel ve değişmez bir çağdaşlıktı.
Antik Yunan tragedyasının genel çağdaşlığı başlığı altında
ne anladığımı açıklamak sanırım yeterli olacaktır.
Yakınlarını yitirmiş olan herkes için yegâne avuntu
–tabii eğer avuntu diye bir şey varsa-
ölen kişinin bedenini, kutsal olan bir törenle toprağa vermektir.
Bu ihsana layık görülmeyenler,
-eğer varsa-
annelerinin, babalarının, erkek kardeşlerinin,
kız kardeşlerinin, oğullarının ve kızlarının mezarlarının
nerede olduğunu bilmeyenler büyük acı çekerler.
Yunan tragedyasının çağdaşlığı,
kaderin zulmünün, hayatın zulmünün, dünyanın zulmünün
tasvirinde saklıdır.
Ve bu dünyaya, bu dünyayı kurmuş olanlara ve yönetenlere,
Tanrılara ve iktidar sahiplerine rıza göstermeyi reddetmekte saklıdır."

Jan Kott, Mayıs 1991



Kapak resmi: "Medeia" - Euripides.
İstanbul Şehir Tiyatroları, 2004
Foto: Ahmet Yirmibeş